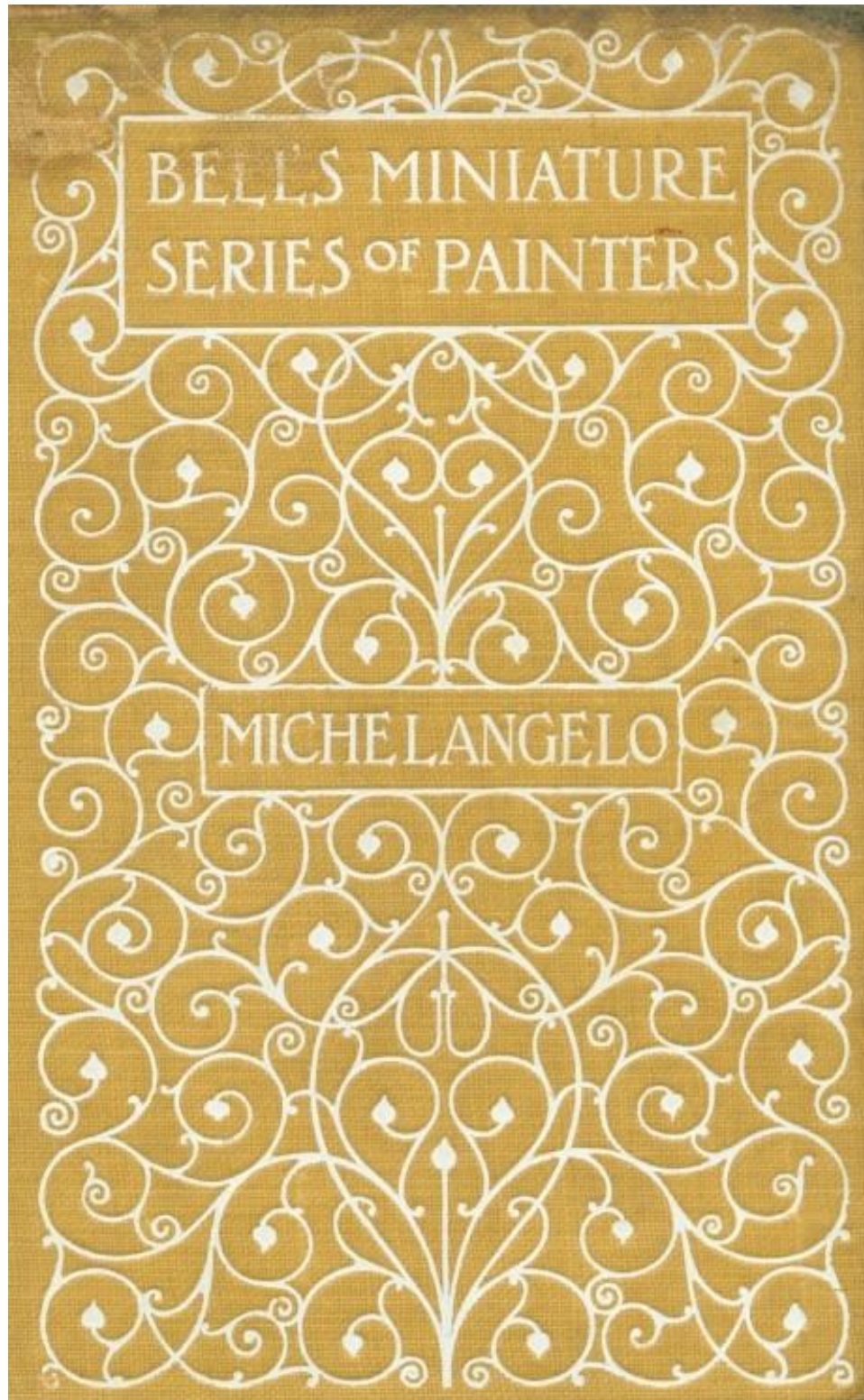


Микеланджело

Эдвард К. Стратт



Электронная книга проекта "Гутенберг" о Микеланджело

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Микеланджело

Автор: Эдвард К. Стратт

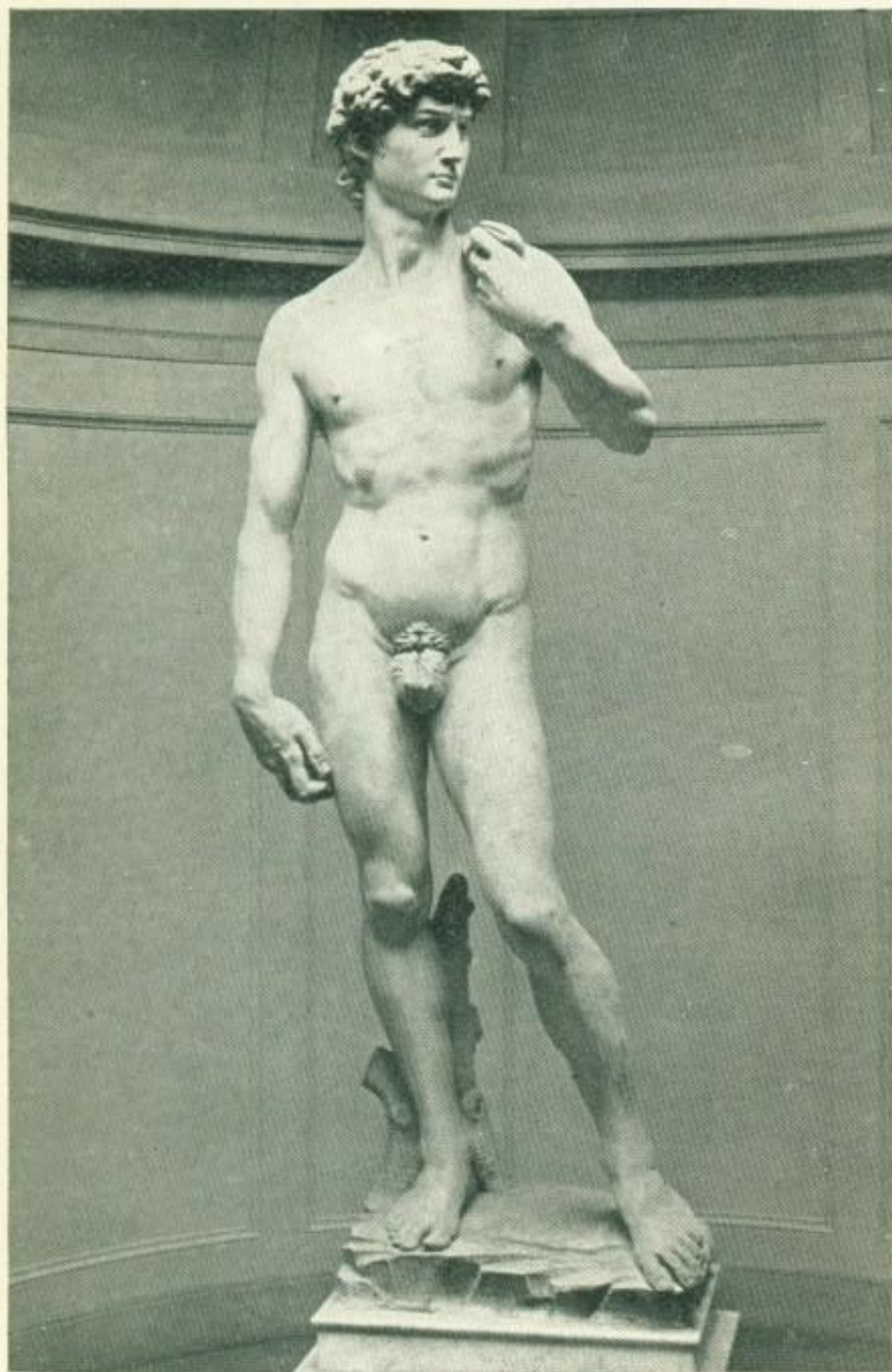
Дата выхода: 7 ноября 2022 [Электронная книга № 69303]

Язык: Английский

Оригинальная публикация: Великобритания: George Bell & Sons, 1904

Титры: Эл Хейнс

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "МИКЕЛАНДЖЕЛО" ***



[Accademia, Florence.]

THE DAVID.

ТОТ САМЫЙ ДЭВИД.

Серия миниатюр художников Белла

MICHELANGELO

ЭДВАРД К. СТРАТТ

ЛОНДОН
GEORGE BELL & SONS
1908

Впервые опубликовано в январе 1904 г.
Переиздано в 1908 г.

Содержание

НЕСКОЛЬКО КНИГ О МИКЕЛАНДЖЕЛО

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА

ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО

ИСКУССТВО МИКЕЛАНДЖЕЛО

НАШИ ИЛЛЮСТРАЦИИ

СПИСОК ГЛАВНЫХ РАБОТ ХУДОЖНИКА В ПУБЛИЧНЫХ ГАЛЕРЕЯХ

НЕСКОЛЬКО КНИГ О МИКЕЛАНДЖЕЛО

"Carte Michelangiolesche inedite." Милан, 1865.

"Vita di Michelangelo Buonarroti," by A. Condivi. Пиза, 1823.

"Микеланджело" Х. Накфуса. Berlin, 1895.

"Мишель Анж" Э. Оливье. Париж, 1892.

"Жизнь и труды Микеланджело и Рафаэля" Кватремера де Куинси.

"Michelangelo," by L. von Scheffler. 1892.

"Микеланджело в Риме, 1508-1512" А. Спрингера. Leipzig, 1875.

"Жизнь и труды М. А. Буонарроти" Чарльза Хита Уилсона. Лондон, 1876.

"Жизнь Микеланджело Буонарроти" Джона Аддингтона Саймондса. Лондон, 1893.

"Микеланджело Буонарроти" сэра Чарльза Холройда. Лондон, 1903.

"Отчет о рисунках Рафаэля и Микеланджело в галереях Оксфордского университета" сэра Дж. К. Робинсона.

"Микеланджело" лорда Рональда Сазерленда Гауэра. Лондон, 1903.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Академия ДАВИДА.

ПОРТРЕТ МИКЕЛАНДЖЕЛО *Галерея Уффици, Флоренция*

СОТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА *Сикстинская капелла, Ватикан, Рим*

ГРОБНИЦА ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ *Новая ризница, Сан-Лоренцо, Флоренция*

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГРУППА СТРАШНОГО СУДА *Сикстинская капелла, Ватикан, Рим*

МАДОННА ДЕЛЛА ПЬЕТА *Собор Святого Петра, Рим*

СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО *Галерея Уффици, Флоренция*

МОИСЕЙ *Сан-Пьетро-ин-Винколи, Рим*

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ МИКЕЛАНДЖЕЛО

1475. Родился на Капрезе.

1488. Учится у Доменико Гирландахо.

1489-92. Изучает скульптуру под патронажем Лоренцо иль Магнифико.

1504. Вступает в соревнование с Леонардо да Винчи.

1505. Едет в Рим по приглашению папы Юлия II.

1508. Начинается роспись потолка Сикстинской капеллы.

1512. Завершает его.

1521. Начинается с гробниц Медичи в Сан-Лоренцо.

1529. Укрепляет Флоренцию против Карла V.

1535-41. Рисует Страшный суд.

1547. Начинается строительство купола собора Святого Петра.

1564. Умирает в Риме.

ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО

В причудливо написанном дневнике мессера Лодовико Буонарроти Симони, зажиточного гражданина Флоренции, до сих пор можно найти следующую запись, датированную 6 марта 1475 года: "Сегодня у меня родился ребенок мужского пола, которого я назвал Микеланьооло.^[1] Он увидел свет в Капрезе, Подеста которого я являюсь, в понедельник утром, 6 марта, между четырьмя и пятью часами, а 8 числа того же месяца он был крещен в церкви Сан-Джованни". Мессер Лодовико был назначен *подестой*, или губернатором Кьюзи и Капрезе в Казентино Лоренцо Медичи всего за несколько месяцев до написания этого меморандума, так что по странному капризу судьбы именно здесь, в маленьком городке, затененном суровым Сассо делла Верна, освященном экстатическими видениями святого Франциска Ассизского, а не во Флоренции, в Афинах итальянского Возрождения, где буйствовало и торжествовало возрожденное язычество, началась самая долгая и славная карьера в истории Человечества. началась история искусства и человеческих устремлений.

[1] Это архаичная форма *анджело*. Это имя также иногда пишется как *Микеланджело*, но я счел целесообразным использовать современное и более общепринятое имя *Микеланджело*.

Вазари и Кондиви, ученики Микеланджело и биографы-энтузиасты, утверждают, что семья Буонарроти была в тесном родстве с великим домом графов Каносских, и это убеждение, как ни странно, полностью разделял сам художник, который весьма гордился своими аристократическими связями. Но недавние генеалогические исследования неопровержимо доказали, что, несмотря на благородное происхождение (и его отец, и мать, мадонна Франческа ди Миниато дель Сера, происходили из древнего флорентийского рода), Микеланджело в действительности не мог претендовать даже на отдаленные родственные связи с семьей Каносса.

По истечении срока полномочий подесты Капрезе, который длился немногим более года, мессер Лодовико вернулся со своей семьей в Сеттиньяно, живописную маленькую деревушку, построенную на поросшем виноградниками склоне с видом на Флоренцию, где в старомодном особняке, приютившемся среди оливковых деревьев и окруженном хорошо возделанным *подере*, жили и умерли многие поколения Буонарроти. Однако перед отъездом с Капрезе гордый отец составил гороскоп ребенка и очень обрадовался, когда астролог объявил, что исключительно удачное сочетание планет способствовало рождению его мальчика, которому было суждено "творить чудеса своим умом и руками", и это пророчество полностью исполнилось.

ПЕРВЫЙ ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ПЕРИОД

Переезд семьи Буонарроти в Сеттиньяно, маленькую деревушку, населенную почти исключительно каменщиками и мраморщиками, оказал самое решающее влияние на будущую карьеру ребенка. Действительно, сам Микеланджело говорил полушутя, что, поскольку его отдали кормить жену каменщика, мания к скульптуре, должно быть, вошла в его кровь вместе с молоком, которое он сосал в младенчестве. Молоток, зубило и кусочки мрамора были единственными игрушками, о которых заботился младенец Микеланджело, и о нем рассказывают, что, когда он вырос крепким десятилетним мальчиком, он мог пользоваться своими инструментами почти так же умело, как и сам его приемный отец. Вскоре он стал более амбициозным и проводил целые часы с мелом и углем, пытаясь скопировать мраморные фигуры и орнаменты, в изобилии разбросанные повсюду.

Ибо это было напряженное время в Сеттиньяно, где сотни резчиков по камню едва справлялись с многочисленными заказами, которые сыпались на них от князей-торговцев Флоренции, стремившихся соперничать с Лоренцо Великолепным в строительстве и отделке великолепных дворцов. Энергичный рисунок фавна, сделанный мальчишеской рукой Микеланджело, до сих пор можно увидеть на стене виллы Буонарроти.

Мессер Лодовико сделал все, что было в его силах, чтобы воспрепятствовать этим заметным художественным наклонностям, и, чтобы лучше искоренить то, что он считал никчемной склонностью, он отправил мальчика в гимназию во Флоренции, подальше от опасной среды Сеттиньяно с его непрекращающимся стуком молотка и зубила по гулкому мрамору, который был сладкой музыкой для ушей Микеланджело. Но хотя маэстро Франческо да Урбино, на попечение которого мессер Лодовико доверил своего сына, часто прибегал к самым убедительным аргументам, они совершенно не действовали на юного Микеланджело, который инстинктивно сблизился с гарцони и учениками ведущих флорентийских художников и, к сожалению, пренебрег своими книгами, чтобы с растущим энтузиазмом посвятить себя изучению искусства.

Среди его новых друзей был Франческо Граначчи, ученик Доменико Гирландахо, который часто одалживал ему рисунки для копирования и водил его *вботтегу* своего хозяина всякий раз, когда продвигалась какая-нибудь работа, у которой он мог бы поучиться. "Эти зрелища так сильно взволновали Микеланджело, - говорит Кондиви, - что он совсем забросил письма; так что его отец, презиравший искусство, часто жестоко избивал его за это". Но вскоре стало очевидно, что удары и уговоры одинаково бесполезны, и мессер Лодовико, наконец, отказался от безнадежной борьбы, отдав 1 апреля 1488 года своего тринадцатилетнего сына в ученики Доменико и Давиду Гирландахо, считавшимся лучшими художниками того времени во Флоренции. Микеланджело, хотя и был всего лишь ребенком, очевидно, уже мог приносить пользу в мастерской, поскольку вместо того, чтобы платить определенную сумму за свое ученичество, как это обычно бывало, было оговорено, что он должен получать двадцать четыре флорина, около 8-12 фунтов стерлингов, в течение трех лет его продолжительности.

Первая картина Микеланджело была поразительно точной копией знаменитого *"Искушения святого Антония" Мартина Шонгауэра*, написанного им с реалистической силой, которая считается замечательной для ребенка его возраста. Кондиви и Вазари рассказывают ряд анекдотов, свидетельствующих о не по годам развитом гении мальчика. "Микеланджело, - говорит последний, - рос в силе и характере так быстро, что Доменико был поражен, увидев, что

в юности он делал вещи совершенно необычные, ибо он не только превосходил других учеников, но часто равнялся работе, проделанной его учителем. Случилось так, что Доменико работал в большой часовне Санта-Мария-Новелла, и однажды, когда его не было дома, Микеланджело принялся рисовать с натуры строительные леса, столы со всеми необходимыми материалами и нескольких молодых людей за работой. Вскоре Доменико вернулся и увидел рисунок Микеланджело. Он был поражен, сказав: "Этот мальчик знает больше, чем я"; и он был ошеломлен этим стилем и новым реализмом; "дар небес ребенку такого нежного возраста".

Микеланджело извлек очень мало пользы из своего ученичества у Доменико Гирландахо, который на самом деле завидовал своему ученику и практически не помогал ему в учебе. Однако, возможно, он приобрел некоторые практические знания, рисуя карикатуры для своего мастера в церкви Санта-Мария-Новелла, расписывая драпировки и орнаменты, смешивая краски для фресковой живописи и в целом выполняя довольно черные обязанности, которые в те дни выпадали на долю ученика художника. У мальчика не было определенного плана или метода обучения, но он посвятил себя в основном рисованию, в котором вскоре приобрел смелость и четкость линий, которых никогда не достигал его учитель, чьи ошибочные карикатуры Микеланджело часто имел смелость исправлять.

Именно в садах Медичи на Сан-Марко, где Лоренцо Великолепный собрал множество античных статуй и декоративных изваяний, Микеланджело наконец открыл свое настоящее художественное призвание, и здесь он проводил много часов каждый день, впитывая эллинский дух, исходивший от представленных ему шедевров.

Главной целью Лоренцо при создании музея античной скульптуры в Сан-Марко было вывести флорентийскую скульптуру из состояния сравнительного запустения, в которое она впала после смерти Донателло. Поэтому он назначил некоего Бертольдо, который был мастером мастерской Донателло, хранителем коллекции, со специальным поручением поощрять и инструктировать молодых людей, которые там учились. Но, очевидно, учеников сильно не хватало, поскольку Лоренцо обратился к Доменико Гирландахо с просьбой отобрать из своих учеников тех, кого он считал наиболее многообещающими, и отправить их работать в сад Сан-Марко. Доменико, которому не хотелось избавляться от двух своих самых амбициозных учеников, выбрал Франческо Граначчи и Микеланджело, и именно таким образом последний попал под влияние школы Донателло. О Бертольдо, которого следует считать первым наставником Микеланджело в искусстве скульптуры и который, несомненно, сыграл большую роль в формировании его гения, известно очень мало, кроме заявления Вазари о том, что "хотя он был стар и не мог работать, он, тем не менее, был способным и пользующимся высокой репутацией художником". Великолепных кафедр Сан-Лоренцо, начатых Донателло и завершенных Бертольдо, вполне достаточно, чтобы подтвердить хвалебную оценку Вазари.

Под руководством такого мастера Микеланджело быстро прогрессировал и своей первой попыткой создания скульптуры - маски ухмыляющегося Фавна - привлек внимание Лоренцо Великолепного, который проявлял живейший интерес к художественной школе, которую он основал. Лоренцо был настолько поражен гениальностью мальчика, что не без труда убедил мессера Лодовико доверить талантливого молодого скульптора его попечению. Вазари рассказывает нам, что "он предоставил Микеланджело хорошую комнату в своем собственном доме со всем необходимым, обращаясь с ним как с сыном, с местом за своим столом, который каждый день посещали вельможи и люди большой важности".



[Capitol Museum, Rome.]

PORTRAIT OF MICHELANGELO.

ПОРТРЕТ МИКЕЛАНДЖЕЛО.

Ежедневными спутниками Микеланджело за этим гостеприимным столом были такие люди, как Пико делла Мирандола, прозванный "принцем мудрости", Марсилио Фичино, толкователь Платона, и поэты Луиджи Пульчи и Анджело Полициано. Именно последний предложил тему

для первой важной работы Микеланджело - барельефа, который сейчас находится в Доме Буонарроти и изображает *битву кентавров и Лапифов*. Это необычайно мощная композиция, задуманная и исполненная со свободой и оригинальностью, близкими к чуду для пятнадцатилетнего мальчика. Борющиеся группы бойцов, инстинкт жизни и энергии, мастерское решение анатомических проблем и уже глубокое знание человеческого строения раскрывают будущего автора "*Страшного суда*".

Сам Микеланджело, находясь на пике своего художественного величия, любил говорить, что ему так и не удалось в полной мере выполнить великолепное обещание, содержащееся в этой его юношеской работе. Помимо своих внутренних достоинств, этот барельеф интересен тем, что иллюстрирует полную независимость Микеланджело от школы и методов Донателло. Его смелый и самобытный гений черпал вдохновение непосредственно в античности, и *Битву кентавров и Лапифов* можно было легко принять за фрагмент какого-нибудь римского саркофага. Принимая во внимание эти очень ярко выраженные характеристики, трудно понять, почему другой барельеф, также находящийся в Доме Буонарроти, представляющий сидящую мадонну с Младенцем Иисусом и в основном примечательный своим почти раблепным подражанием манере Донателло, должен быть отнесен большинством критиков к тому же периоду. Действительно, исполнение и дизайн этой *Мадонны с Младенцем* настолько низки, что делают ее произведением крайне сомнительной подлинности.

Хотя Микеланджело занимался в основном изучением скульптуры, он продолжал ежедневно посвящать много часов рисованию и, как большинство молодых художников его возраста, усердно рисовал и учился в капелле Бранкаччи церкви Кармине, где хранятся знаменитые фрески Мазаччо и его последователей. Сознывая собственное превосходство, Микеланджело, по-видимому, имел привычку откровенно критиковать работы своих сокурсников по капелле Бранкаччи, и один из них, по имени Пьеро Торриджани, жестокий и гордый парень, однажды так разозлился, что нанес Микеланджело сильный удар по носу, сломав хрящ и обезобразив своего критика на всю жизнь. За этот вспыльчивый поступок Торриджани был изгнан из Флоренции, но приятно сознавать, что Микеланджело успешно заступился за Лоренцо от имени человека, который напал на него.

Микеланджело только что завершил *Битву кентавров и Лапифов*, когда потерял своего лучшего друга и щедрого покровителя, к которому он был глубоко привязан. 8 апреля 1492 года Лоренцо Великолепный скончался в Кареджи, которого искренне оплакивали не только во Флоренции, но и по всей Италии. Щедрое поощрение, которое он оказывал искусству и литературе, власть и великолепие, которые он даровал Флоренции в обмен на ее утраченную свободу, скорее как страстный любовник, дающий приданое своенравной невесте, чем как завоеватель, навязывающий свою волю, непревзойденные способности, проявленные им в дипломатических отношениях с другими итальянскими государствами, были главными достоинствами, которые оправдывали гордый титул *Il Magnifico*, присвоенный ему современниками, и из-за которых смерть Лоренцо была расценена как общественное бедствие по всей Италии.

По словам Кондиви, Микеланджело испытывал такое сильное горе из-за смерти своего покровителя, что некоторое время был совершенно не в состоянии работать. Он покинул дворец Медичи, который был его домом в течение трех лет, и вернулся в дом своего отца. Но его любовь к искусству оказалась сильнее горя, и через несколько недель, когда он снова стал

самим собой, он купил большой кусок мрамора, который много лет подвергался воздействию ветра и дождя, и вырезал из него Геркулеса. Эта статуя была помещена во дворец Строчи, где она простояла до осады Флоренции в 1530 году, когда Джованни Баттиста делла Палла купил ее и отправил во Францию в подарок королю Франциску I. К сожалению, он был утерян.

В это время Микеланджело наиболее усердно занимался изучением анатомии, глубокое знание которой проявляется во всех его последующих работах. Он был обязан настоятелю Санто-Спирито за многие любезности, среди прочего за использование комнаты, где он препарировал предметы, по большей части казненных преступников, которую настоятель предоставил в его распоряжение. "Ничто, - говорит Кондиви, - не могло доставить Микеланджело большего удовольствия, и это было началом его анатомических исследований, которым он следовал до тех пор, пока полностью не овладел секретами человеческого строения".

Удивительно, что художники Чинквеченто пользовались привилегиями для практического изучения анатомии, в которых было отказано врачам. Когда знаменитый доктор Хантер увидел анатомические рисунки Леонардо да Винчи и их описания, хранящиеся в библиотеке Георга III, он с удивлением обнаружил, что художник был прилежным учеником, "и в то время был лучшим анатомом в мире". Микеланджело, как говорит нам Вазари, "препарировал множество мертвых тел, ревностно изучая анатомию", тогда как Кортезиус, профессор анатомии в Болонье, написавший столетие спустя, жалуется, что ему помешали закончить трактат "Практическая анатомия" из-за того, что за двадцать четыре года он смог препарировать человеческое тело всего дважды. Чтобы угодить своему другу настоятелю, Микеланджело вырезал из дерева распятие чуть меньше натуральной величины, которое было установлено над главным алтарем церкви Санто-Спирито, но с тех пор утрачено.

Пьеро де Медичи, сын и преемник Магнifico, не унаследовал ни одного из блестящих качеств своего отца. Он был горд и дерзок, и его грубые вкусы и манеры вскоре лишили его той популярности, которая была для Лоренцо ступенькой к величию. Микеланджело, который был его товарищем в детстве и которого он убедил принять его гостеприимство, чувствовал себя неловко в доме принца, который мог настолько оскорбить чувствительного художника, что хвастался, что в его заведении работают два замечательных человека, Микеланджело и некий испанский грум, отличающийся своим атлетическим мастерством, ставя таким образом обоих на один уровень.

Слишком гордый, чтобы терпеть такое обращение, и предвидевший приближающееся падение Пьеро, Микеланджело покинул Флоренцию в начале 1494 года и отправился сначала в Венецию, где ему не удалось найти работу, а оттуда в Болонью. Здесь он был гостеприимно принят джентльменом по имени мессер Джан Франческо Альдовранди, который не только заплатил штраф в пятьдесят болонских лир, к которому был приговорен безденежный молодой скульптор за то, что не позаботился о паспорте, но и пригласил его к себе домой и оказал ему высокие почести, "восхищаясь его гением, и каждый вечер заставлял его читать что-нибудь из Данте или из Петрарки, а иногда и из Боккаччо, пока он не засыпал".

Во время пребывания у Альдовранди и благодаря его рекомендации Микеланджело завершил незаконченную статую Сан-Петронио в церкви Сан-Доменико и вырезал статуэтку коленопреклоненного ангела с подсвечником в руках для арки или усыпальницы святого, начатую Николо ди Бари. Это красивая и высоко законченная работа, которой он очень

восхищался и за которую получил тридцать дукатов. Его успех вызвал яростную зависть болонских скульпторов, и весной 1495 года Микеланджело поспешно покинул Болонью и вернулся во Флоренцию, опасаясь личной расправы со стороны местных мастеров, которые обвинили его в том, что он отнимает у них кусок хлеба.

В ноябре прошлого года Пьеро Медичи был вынужден бежать из города, судьбами которого он был столь неподходящ для руководства, а когда Микеланджело вернулся во Флоренцию, он обнаружил, что Савонарола создал народное правительство. Пламенный доминиканец с его вдохновенным красноречием, аскетическим рвением и энергией, граничащей с насилием, был именно тем человеком, который пришелся по сердцу Микеланджело, и страстные и мрачные призывы Савонаролы произвели на него неизгладимое впечатление. *Страшный суд* в Сикстинской капелле можно рассматривать почти как живописное воспроизведение одной из проповедей ужасного братства.

Несмотря на то, что Микеланджело было всего двадцать лет, о нем говорили, "что он никогда не был молод", он стал членом Генерального совета граждан. Но его политические обязанности не отнимали у него много времени, поскольку к этому периоду следует отнести статую юного святого Иоанна Крестителя, выполненную для Лоренцо ди Пьер Франческо, двоюродного брата изгнанного Медичи, и ныне находящуюся в Берлинском музее. Это очаровательная, но несколько женственная фигура, странно отличающаяся от мощного и сурового стиля, к которому мы привыкли в работах Микеланджело. Лоренцо, однако, был в восторге от этого и стал верным другом и поклонником молодого скульптора, мастерскую которого он часто посещал. Однажды он застал Микеланджело за работой над *Спящим Купидоном*, настолько идеально вылепленным и задуманным в духе столь истинно эллинском, что оно казалось шедевром античного искусства. Лоренцо предложил Микеланджело придать ей такой вид, как будто она была погребена под землей на много веков, чтобы статуя, принятая за подлинный антиквариат, продавалась намного лучше, и художник, скорее из профессиональной гордости, чем в надежде на выгоду, последовал предложению своего друга. *"Спящий Купидон"* был отправлен в Рим, где Рафаэло Риарио, кардинал Сан-Джорджо, купил его как антиквариат за двести дукатов, что свидетельствует не столько о невежестве кардинала, сколько о тщательном изучении Микеланджело классического искусства.

Эта работа косвенно послужила причиной первого приезда Микеланджело в Рим, поскольку кардинал, обнаружив, что его Купидон сделан во Флоренции, сначала очень разозлился, что его одурачили, и настоял на том, чтобы торговец Бальдассаре дель Миланезе забрал статую обратно и вернул двести дукатов (из этой суммы, кстати, Микеланджело получил только тридцать дукатов), но когда его гнев утих, прелат, который был либеральным покровителем искусств, проницательно пришел к выводу, что скульптор, который мог так хорошо имитировать античность, был не прав. стоило поощрить, и он немедленно отправил одного из своих джентльменов во Флоренцию с явной целью найти таинственного фальсификатора и доставить его в Рим.

Посланец кардинала после долгих бесплодных поисков случайно наткнулся на Микеланджело в его мастерской и был настолько поражен мастерством, с которым молодой скульптор рисовал пером руку в его присутствии, что начал осторожно допрашивать его о других его работах и постепенно узнал всю историю Купидона. Микеланджело, страстно желавший увидеть Рим, который его посетитель превозносил как самое широкое поле для изучения художником и

проявления своего гения, с готовностью согласился покинуть Флоренцию. На самом деле, похоже, что он не был очень популярен среди своих сограждан из-за своей прежней близости с изгнанным Медичи, и поэтому ближе к концу июня 1496 года он впервые ступил в Рим. Что касается *Спящего Купидона*, о его судьбе ничего не известно, кроме того факта, что он попал в руки Чезаре Борджиа при разграблении Урбино в 1592 году и был подарен им маркизе Мантуанской, которая, признавая подарок, описывает его как "не имеющее аналогов среди произведений современности".

Микеланджело был сильно разочарован в своих надеждах получить прибыльную работу у кардинала Риарио. Действительно, единственной работой, которую он сделал за первые несколько недель своего пребывания, была карикатура на *святого Франциска, получающего Стигматы*, которую нарисовал кардинальский цирюльник! К счастью для молодого художника, богатый римский джентльмен мессер Якопо Галли пришел ему на помощь, заказав *Вакха*, который сейчас находится в Национальном музее Флоренции, и *Купидона*, который, как полагают некоторые, является статуей, которая сейчас находится в Музее Виктории и Альберта в Южном Кенсингтоне. Из всех работ Микеланджело этот *Вакх*, безусловно, самый реалистичный и наименее достойный, изображающий юношу на первой стадии опьянения, держащего в правой руке чашу, а в левой гроздь винограда, из которой лукаво угощается маленький озорной Сатир.

Статуей очень восхищались в Риме, и она помогла Микеланджело привлечь внимание посланника французского короля в Риме кардинала Де ла Гросле де Вилье, который заказал ему изваянную из мрамора группу *Богоматери, держащей на руках мертвого Христа*, за четыреста пятьдесят золотых дукатов. Контракт, датированный 26 августа 1498 года, до сих пор хранится в Архиве Буонарроти и завершается следующими словами: "И я, Якопо Галло, обещаю его Высокопреосвященству светлости, что упомянутый Микеланджело выполнит указанную работу в течение одного года, и что это будет самое прекрасное произведение из мрамора, которое может показать современный Рим, и что ни один мастер наших дней не сможет создать лучшего". Описывая эту великолепную группу, мы увидим, что хвастовство и обещание Якопо были более чем оправданы.

Находясь в Риме, Микеланджело поддерживал активную переписку с мессером Лодовико, который, по-видимому, в то время испытывал большие финансовые затруднения. Будучи самым послушным и любящим сыном, молодой скульптор отправил все имеющиеся у него скудо денег на помощь своему отцу и трем младшим братьям, а именно Буонаррото, родившемуся в 1477 году, которого он поместил в Arte della Seta; Джован Симоне, родившемуся в 1479 году, который вел бродячую жизнь и был источником постоянных неприятностей, и Сигизмондо, родившемуся в 1481 году, который стал солдатом. Письма, которые Микеланджело в разгар своих художественных трудов находил время писать домой, полные нежной заботы и добрых советов и неизменно содержащие денежный перевод, дают нам трогательное представление о прекрасном и бескорыстном характере, который скрывался за его суровой и решительно непривлекательной внешностью.

Он жил не только очень экономно, но и в бедности, чтобы лучше помогать своей семье, и, по-видимому, его здоровье немало пострадало от этих лишений. Его отец услышал об этом и написал письмо от 19 декабря 1500 года, в котором встречаются такие пассажи: "Экономия - это хорошо, но прежде всего не будь скупым; живи умеренно, не скупись и избегай трудностей,

потому что в своем искусстве, если ты заболеешь (чего не дай Бог), ты пропащий человек. Прежде всего, никогда не мойся; пусть тебя вытрут, но никогда не мойся!"

Когда Микеланджело вернулся во Флоренцию весной 1501 года, слава о великих работах, которые он совершил в Риме, уже опередила его, и он был признан первым скульптором того времени. На него посыпались заказы, в том числе от кардинала Франческо Пикколомини, который впоследствии стал папой Пием III, на пятнадцать статуй святых для украшения часовни Пикколомини в Сиенском кафедральном соборе.

Но он полностью пренебрег этой работой, чтобы с присущим ему рвением посвятить себя более близкой задаче - вырезанию колоссальной статуи Давида из огромной глыбы мрамора, которая ранее была испорчена некачественным художником и оставлена за ненадобностью в Кафедральном соборе Оперы. Преодолев огромные технические трудности, с которыми ему пришлось столкнуться, Микеланджело после почти двух лет напряженной работы преуспел в создании из искаленного куска мрамора одного из величайших шедевров современного искусства.

14 мая 1504 года *Гигант*, как его называли флорентийцы, покинул мастерскую Микеланджело, и его с большим трудом перетащили на Площадь Синьории, где он простоял до 1873 года, когда его перенесли в зал Академии прекрасного искусства. К счастью, она очень мало пострадала от воздействия мягкого флорентийского воздуха, но левая рука была раздроблена камнем во время беспорядков 1527 года. Однако осколки были тщательно собраны Вазари и молодым скульптором Чеккино Де Росси, который восстановил руку в 1543 году. Другой гигантский бронзовый Давид был заказан Микеланджело Республикой в 1502 году, которая хотела преподнести его в подарок французскому государственному деятелю Флоримону Роберте, но, хотя известно, что эта работа более ста лет хранилась в замке Бери, недалеко от Блуа, с тех пор она исчезла.

Борясь с трудностями своего *Давида*, Микеланджело нашел время для выполнения многих других важных работ, в том числе двух мраморных барельефов тонди, первый из которых сейчас находится в Национальном музее Флоренции, а другой - в Королевской академии в Лондоне. Оба изображают *Мадонну с младенцем Святым Иоанном*, и, хотя им не хватает отделки, они заслуживают того, чтобы войти в число лучших работ Микеланджело. Композиция красива и проста, лепка смелая, а выражение лица Мадонны необычайно благородное и поразительное.

В апреле 1503 года Опера Дуомо заказала Микеланджело вырезать из каррарского мрамора двенадцать колоссальных статуй Апостолов, по одной заканчивали каждый год, и специально для скульптора была построена мастерская в Борго Пинти, но контракт не удалось выполнить, незавершенный *Святой Матфей*, который сейчас находится во дворе Академии во Флоренции, был единственной работой, выполненной по этому заказу: "И чтобы не совсем отказываться от живописи, - говорит Кондиви, - он выполнил круглое панно нашего времени. Дама для мессера Аньоло Дони, гражданина Флоренции, за которую он получил семьдесят дукатов. Это тондо, представляющее *Святое семейство* с обнаженными фигурами на заднем плане, сейчас находится в галерее Уффици, и, помимо его оригинальности и художественных достоинств, оно особенно интересно как единственная станковая картина, которую с абсолютной уверенностью можно отнести к Микеланджело.

В августе 1504 года его друг и покровитель Пьеро Содерини, гонфалоньер Республики, поручил Микеланджело украсить стену в Зале Большого совета в Палаццо Веккьо, что было самым лестным комплиментом молодому художнику, поскольку Леонардо да Винчи, находившийся тогда на пике своей славы, уже занимался подготовкой карикатур для противоположной стены. Рисунки Леонардо представляли собой знаменитую *битву за Штандарт*, эпизод битвы при Ангиари, произошедшей в 1440 году, когда флорентийцы победили Никколо Пиччинино. Микеланджело выбрал в качестве сюжета эпизод войны с Пизой, который дал ему возможность продемонстрировать свое замечательное рисовальное мастерство и глубокое знание человеческого строения.

Бенвенуто Челлини, скопировавший карикатуру в 1513 году, незадолго до ее таинственного исчезновения, описывает ее следующим образом: "Микеланджело изобразил несколько пехотинцев, которые, поскольку было лето, отправились купаться в Арно. Он нарисовал их в тот момент, когда прозвучал сигнал тревоги, и мужчины, все обнаженные, бросились к оружию. Их действие настолько великолепно, что от древнего или современного искусства не сохранилось ничего, что касалось бы той же высокой точки совершенства; и, как я уже говорил, замысел великого Леонардо сам по себе был восхитительно прекрасен. Эти две карикатуры стояли, одна во дворце Медичи, другая в зале папы Римского. Пока они оставались нетронутыми, они были школой мира. Хотя божественный Микеланджело в более поздние годы жизни закончил великую капеллу папы Юлия, он так и не поднялся и на половину той же высоты могущества; впоследствии его гений так и не достиг силы тех первых этюдов".

Леонардо, начав рисовать группу всадников на стене, отказался от этой задачи со свойственным ему непостоянством, а Микеланджело, вызванный в Рим в начале 1505 года папой Юлием II, оставил свою работу незаконченной. Говорят, что никчемный соперник по имени Баччо Бандинелли, завидуя величию Микеланджело, уничтожил знаменитую карикатуру на Пизу. Эскиз всей композиции можно увидеть в галерее Альбертина в Вене, но, возможно, наиболее полной копией карикатуры является монохромная картина, принадлежащая графу Лестеру в Холкхэм-холле.

ТРАГЕДИЯ ГРОБНИЦЫ

Покидая Флоренцию, Микеланджело и не подозревал, что навсегда прощается со своим счастьем и душевным покоем. До сих пор ему приходилось иметь дело с великодушными тиранами, такими как Медичи, с соперниками, чья зависть была избавлена от опасностей из-за их трусости, и с таким защитником, как Пьеро Содерини, которого Макиавелли дразнил тем, что он слабак, годный только для Младенческого возраста. Только приехав в Рим, он столкнулся лицом к лицу с человеком, наделенным неукротимой энергией, безграничными амбициями и болезненным беспокойством, которое, вероятно, было результатом действия этих двух сил. И Юлий II, и Микеланджело были тем, кого их современники называли *уomini terribili*, гордыми, страстными, склонными к внезапным вспышкам ярости, но при этом щедрыми и поистине великими. Для двух таких людей жить вместе в непрерывном мире и доброй воле было бы совершенно невозможно.

После нескольких месяцев колебаний Юлий II. наконец решил наилучшим образом использовать таланты Микеланджело. Он решил, что при его жизни будет воздвигнут великолепный памятник, и доверил эту задачу молодому скульптору. За невероятно короткое время Микеланджело подготовил свой великолепный проект, который так понравился папе, что он сразу же отправил его в Каррару добывать необходимый мрамор. За восемь месяцев, которые Микеланджело провел в Карраре, он вырезал две фигуры для гробницы, так ему не терпелось приступить к своей колоссальной работе.

В ноябре Микеланджело вернулся в Рим, где на его имя были подписаны дом и просторная мастерская недалеко от Ватикана, а в январе 1506 года большая часть мрамора, доставленного по воде, была разбросана по всей площади Святого Петра: "Это огромное количество мрамора, - говорит Кондиви, - вызвало всеобщее восхищение и радость папы, который оказал Микеланджело неизмеримые милости и был так заинтересован его работой, что приказал перекинуть подъемный мост через Коридор, ведущий в покои Микеланджело, по которому можно было добраться до дворца. он мог бы навестить его наедине.

Первоначальный проект гробницы Микеланджело впоследствии претерпел столько изменений и сокращений, что отчет Кондиви о том, каким должен был быть памятник, глубоко интересен: "Гробница должна была иметь четыре грани, две из восемнадцати браччий, которые служили по бокам, так что в плане она должна была быть полутораквадратной. Снаружи по всему периметру были ниши для статуй, а между нишей и конечными фигурами ниш; к ним были привязаны другие статуи, подобно пленникам, на определенных квадратных постаментах, поднимавшихся из земли и выступавших из памятника. Они представляли свободные искусства, каждое со своим символом, обозначающим, что, подобно папе Юлию, все добродетели были пленниками Смерти, потому что они никогда не найдут такой милости и поощрения, какие он им оказывал. Над ними проходил карниз, который связывал все работы воедино. На его плоскости располагались четыре большие статуи; одну из них, Моисея, можно увидеть в Сан-Пьетро-ад-Винкула. Таким образом, работа поднималась вверх, пока не закончилась в плоскости. На нем были изображены два ангела, поддерживавшие арку; один, казалось, улыбался, как будто радовался тому, что душа папы была принята среди благословенных духов, другой плакал, как будто опечаленный тем, что мир был лишен такого человека. Над одним концом находился вход в гробницу в небольшой камере, построенной наподобие храма; посередине находился мраморный саркофаг, в котором должно было быть похоронено тело папы римского; все было выполнено с изумительным искусством. Короче говоря, на всю работу ушло более сорока статуй, не считая предметов, отлитых из бронзы в меццо-релиево, все они соответствуют своим историям и повествуют о деяниях этого великого понтифика".

Поскольку памятник занимал бы площадь примерно 34 с половиной на 23 фута, церковь Святого Петра, хотя и восстановленная Николаем V. Было установлено, что она слишком мала, чтобы вместить его и Юлия II. решили перестроить всю церковь в более величественном масштабе по проектам, подготовленным Браманте.

Пылкому энтузиазму, с которым Микеланджело взялся за свою колоссальную задачу, не суждено было продлиться долго. Однажды из Каррары прибыла партия мрамора, и Микеланджело, желая немедленно оплатить перевозку и носильщиков, отправился просить денег у папы, но обнаружил, что его Святейшество занят. Он заплатил этим людям из своего собственного кармана, но когда вернулся через несколько последующих дней, то обнаружил,

что попасть в Ватикан труднее, чем обычно, и в конце концов узнал, что папа отдал приказ не впускать его. Юлий II, всегда вовлеченный в военные авантюры, очевидно, испытывал нехватку денег и в то время не мог или не хотел платить Микеланджело. Гордый и вспыльчивый скульптор пришел в ярость и, воскликнув, что "отныне папа должен искать его в другом месте, если он ему нужен", немедленно сел на коня и вернулся во Флоренцию, тщетно преследуемый пятью посланцами от папы.

Так впервые была прервана гигантская работа, к которой он стремился всем сердцем, и поднялся занавес над первым актом "трагедии гробницы", как уместно называет ее Кондиви, которая омрачила всю оставшуюся жизнь Микеланджело.

Едва он прибыл во Флоренцию, как получил повелительный приказ папы немедленно возвращаться в Рим под страхом его недовольства, но кровь Микеланджело кипела, и он проигнорировал как угрозы папы, так и увещания Пьеро Содерини, который был сильно смущен, получив три официальных письма от Юлия II с требованием отправить художника обратно либо честным путем, либо силой. Опасаясь реального насилия, Микеланджело решил отправиться в Константинополь, но гонфалоньер отговорил его, сказав, "что лучше умереть с папой, чем жить с турком".

Тем временем Юлий II, покорив Перуджу, с триумфом вступил в Болонью 11 ноября 1506 года, и не пробыл в городе и нескольких дней, как отправил еще одно срочное послание в синьорию с просьбой прислать к нему Микеланджело. Художник в конце концов сдался и отправился в Болонью, вооруженный самым лестным письмом от синьории, но чувствуя себя "как человек с петлей на шее". Его опасения, однако, были необоснованны, так как Юлий II, который был только рад вернуть своего художника, очень сердечно приветствовал Микеланджело и поручил ему изготовить его огромную бронзовую статую для установки перед церковью Сан-Петронио. И так эти два человека, у которых было так много общего, что они смотрели друг на друга со взаимным страхом, как великаны, сознающие свою силу, на время примирились.



[Sistine Chapel, Vatican.]

THE CREATION OF MAN.

СОТВОРЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА.

Папа вернулся в Рим в очень хорошем настроении, оставив Микеланджело в Болонье заканчивать колоссальную статую, которая была завершена только 21 февраля 1508 года, после долгой тяжелой работы и множества разочарований, главным образом вызванных невежеством изготовителя бронзы, который отлил ее некачественно. Вызывает большое сожаление, что эта работа, стоившая Микеланджело более года неустанного труда, должна была быть уничтожена в 1511 году, когда Бентивольи вернулись в Болонью и изгнали папского легата. Огромная пушка, по иронии судьбы получившая название "Ла Джулия", была отлита из обломков. Микеланджело, выполнив свою задачу, поспешил обратно во Флоренцию, и через три дня после его прибытия мессер Лодовико освободил своего сына от родительского контроля, как мы узнаем из документа, датированного 13 марта 1508 года.

Похоже, что Микеланджело намеревался поселиться на несколько лет в своем родном городе, чтобы украсить Зал Совета, за что должен был получить три тысячи дукатов, и выполнить другие важные заказы, в том числе изготовление двенадцати статуй апостолов для Санта-Мария-дель-Фьоре, но "его Медуза", как он называл Юлия II, не позволила ему оставаться в покое и вызвала в Рим.

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА

Художник подчинился, надеясь, что папа позволит ему продолжить работу над гробницей, но во время его отсутствия соперники Микеланджело убедили Юлия II. что ему не повезло, что памятник был установлен при его жизни, и что было бы гораздо лучше поручить Микеланджело работу над сводом Сикстинской капеллы.

Это они делали злонамеренно, потому что никогда не подозревали, что Микеланджело был таким же великим художником, как и скульптором, и надеялись, что он докажет, что не справляется с этой задачей, и таким образом потеряет расположение понтифика. "Все разногласия, которые у меня были с папой Юлием, - писал Микеланджело Марко Виджеро, - были вызваны завистью к Браманте и Рафаэлю Урбинскому", которые были причиной того, что его памятник не был закончен при его жизни. Ожесточенное, беспринципное соперничество было прокаженным, которым был отмечен итальянский Ренессанс, особенно при папском дворе.

Микеланджело с радостью отказался бы от поручения, для которого считал себя непригодным, но, видя упрямство папы, он неохотно приступил к работе 10 мая 1508 года. Трудности, которые ему предстояло преодолеть, были огромны, но он был не из тех, кого пугают препятствия, какими бы грозными они ни были. Мало или вообще ничего не зная о технических тонкостях фресковой живописи, Микеланджело сначала призвал к себе на помощь шестерых флорентийских художников, в том числе своих старых друзей Франческо Граначчи и Джулиано Буджардини. Но он был слишком требователен и стремился к идеалу совершенства, которого его помощники никогда не могли достичь, так что в январе 1509 года он отослал их всех прочь и, уничтожив сделанную ими работу, заперся в часовне, чтобы в одиночку справиться со своей гигантской задачей.

Результат полностью оправдал его уверенность в собственных силах. Попытаться дать адекватное описание свода Сикстинской капеллы в этой небольшой книге было бы безнадежной задачей. Изумительные фрески, украшающие его, хотя и описаны в сотнях томов, все еще дают материал для многих оригинальных исследований, но здесь мы должны довольствоваться простым перечислением основных мотивов, составляющих эту грандиозную живописную симфонию.

Микеланджело выбрал в качестве своей темы Историю Сотворения Мира, грехопадения человека, Всемирного потопа и Второго пришествия греха в Мир, проиллюстрированную серией из девяти композиций в центральном пространстве потолка. Двадцать великолепных обнаженных фигур, изображающих спортсменов, украшают углы этих центральных композиций и поддерживают бронзовые медальоны, удерживаемые на месте дубовыми гирляндами и драпировками. Форма потолка представляет собой то, что обычно называют бочкообразным сводом, опирающимся на люнеты, шесть по длине и два по ширине здания. Вторая часть декора демонстрирует необходимость схемы Спасения, обещанной Пророками и Сивиллами, чьи величественные фигуры нарисованы попеременно в треугольных пространствах между люнетами, в нижней части которых находится ряд замечательных групп, представляющих предков Христа.

Микеланджело, хотя и был занят великими живописными работами, никогда не считал себя кем-либо иным, кроме скульптора, и следовал в живописи тем же системам, которые он перенял бы в своем собственном искусстве. Сэр Чарльз Холройд в своем последнем наиболее ценном

вкладе в микеланджелевскую литературу очень справедливо замечает: "Когда папа Юлий помешал Микеланджело продолжить его любимый проект гробницы и заставил его расписать свод, мастер принялся за работу, чтобы создать подобную концепцию гробницы в раскрашенной форме. Свод превратился в огромный храм из раскрашенного мрамора и раскрашенных скульптур, поднятых в воздух над стенами часовни. Карнизы и пилястры выполнены в простой архитектуре эпохи Возрождения, единственные украшения, которые он позволил себе использовать, были похожи на те, которые он использовал бы как скульптор. Желуди — фамильное украшение делла Ровере, черепа баранов и раковины морских гребешков, а также единственная тема декора, которая всегда восхищала Микеланджело, — человеческая фигура. Пророки и Сивиллы заняли места, которые занимали главные фигуры, предназначенные для гробницы, такие как великая статуя Моисея. Атлеты на углах ребер крыши заменили связанных пленников, двое из которых сейчас находятся в Лувре, а девять историй о Сотворении Мира и Потопе заполняют панели подобно бронзовым рельефам гробницы".

Микеланджело, должно быть, трудился с почти нечеловеческой энергией над своей великой работой. В письме своему любимому брату Буонаррото, датированном 17 октября 1509 года, он пишет: "Я живу здесь в большом горе и с величайшей физической усталостью, у меня нет никакого друга, и я в нем не нуждаюсь, и у меня даже недостаточно времени, чтобы поесть необходимой еды". Это неудивительно, если вспомнить, что уже 1 ноября 1509 года первая и наиболее важная часть этого колоссального произведения, состоящего из трехсот девяноста четырех фигур, большинство из которых высотой в десять футов, была выставлена на всеобщее обозрение и вызвала большое восхищение папы, который, будучи неистовым по натуре и нетерпеливым к задержкам, настоял на том, чтобы ее открыли, хотя она была еще не завершена.

Таково было нетерпение Юлия II. что однажды он пригрозил сбросить Микеланджело со строительных лесов, если тот не поторопится с завершением работы, и даже зашел так далеко, что ударил художника палкой. Побуждаемый таким образом, Микеланджело раскрыл свою работу 1 ноября 1512 года, хотя впоследствии он часто говорил, что спешка папы помешала ему закончить ее так, как он хотел. "Слава Микеланджело и те ожидания, которые они возлагали на него, — говорит Кондиви, — привлекли весь Рим к капелле, куда устремился и папа, еще до того, как улеглась пыль, поднятая разборкой лесов".

ВТОРОЙ ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ПЕРИОД

Юлий II. умер 21 февраля 1513 года, через четыре месяца после завершения великой работы, с которой его имя останется таким же неизгладимым, как и имя Микеланджело. Незадолго до своей смерти он приказал закончить строительство гробницы, начатое Микеланджело, и поручил своему племяннику, кардиналу Агиненсе, и кардиналу Санти Кватро, проследить за тем, чтобы все было выполнено в соответствии с первоначальными проектами. Но его исполнители, сочтя проект слишком грандиозным и дорогостоящим, изменили его, так что Микеланджело начал все сначала.

Он взялся за работу с большой энергией и доброй волей, полный решимости закончить памятник теперь, когда его завершение казалось ему почти священным долгом перед памятью своего покойного покровителя. Но странная обреченность, которая руководила трагедией с гробницей, снова вмешалась. Кардинал Джованни Медичи, который был другом и соучеником Микеланджело при дворе Медичи, сменил Юлия II. на папском престоле принял имя Лев X. Как только закончились великолепные празднества, которыми он отпраздновал свое восшествие на престол, он послал за Микеланджело и приказал ему отправиться во Флоренцию, чтобы украсить фасад Сан-Лоренцо скульптурами и мраморными изделиями. Напрасно Микеланджело протестовал, говоря, что по контракту он обязан закончить гробницу, прежде чем браться за какой-либо другой заказ, поскольку Лев X был таким же своевольным и властным, как и его предшественник, и "таким образом, - говорит Кондиви, - Микеланджело покинул гробницу и, рыдая, отправился во Флоренцию".

Неудивительно, что художник должен был пролить слезы горького разочарования, поскольку из письма его брату Буонаррото, датированного 15 июня 1515 года, мы узнаем, что к этому времени он не только завершил мраморную работу над "Моисеем и пленниками", но и рельефные панели были готовы к отливке. Если бы его оставили в покое, Микеланджело, несомненно, закончил бы памятник папе Юлию в его измененном виде за половину того времени, которое он потратил на добычу мрамора из Каррары и Пьетрасанты для фасада Сан-Лоренцо. Более двух лет Микеланджело занимался кропотливой работой по строительству дорог и разработке карьеров. В августе 1518 года он писал: "Я должен быть очень терпеливым, пока горы не будут покорены, а люди покорены. Тогда мы продвинемся быстрее. Но то, что я обещал, я каким-то образом выполню, и я сделаю самую прекрасную вещь, которая когда-либо была сделана в Италии, если Бог мне поможет".

Он, очевидно, проникся теплотой к своей работе, и грустно думать, что Судьба снова вмешалась, чтобы помешать ее завершению. Джулиано Медичи, единственный брат папы римского, и Лоренцо, его племянник, умерли в это время, и Лев X. приказал Микеланджело разрушить фасад Сан-Лоренцо и построить новую ризницу, в которой он предложил установить памятник в их память. Документ, освобождающий Микеланджело от всех обязанностей, связанных с фасадом, датирован 10 марта 1520 года.

Микеланджело только сейчас нашел время выполнить заказ, который он получил семь лет назад от римского дворянина Метелло Вари, а именно создать обнаженную статую Христа, несущего крест. Он был закончен летом 1521 года и отправлен в Рим, причем конечности были оставлены грубыми, чтобы предотвратить их перелом во время путешествия. Пьетро Урбино сопровождал статую в Рим с приказом завершить ее и едва не испортил из-за своей небрежности и некачественной работы. *Воскресший Христос*, ныне находящийся в церкви Минервы, является одной из самых благородных и величественных религиозных статуй из существующих; туловище и руки особенно хороши, но кисти и ступни, испорченные Урбино, коротковаты и неполноценны.

понтификат Льва X, который, хотя и был коротким, был одним из самых славных и насыщенных событиями в истории искусства, внезапно завершился 1 декабря 1521 года. По странной иронии судьбы великолепного покровителя искусства и литературы сменил набожный и простодушный голландский прелат, который считал статуи языческими идолами и говорил, что Сикстинская капелла - "не что иное, как комната, полная обнаженных людей". Нет никаких

сомнений в том, что он втайне мечтал о том, чтобы его побелили. К счастью для искусства и артистов, его понтификат был недолгим, и в 1523 году вместо него был избран кардинал Джулио Медичи под именем Климента VII.

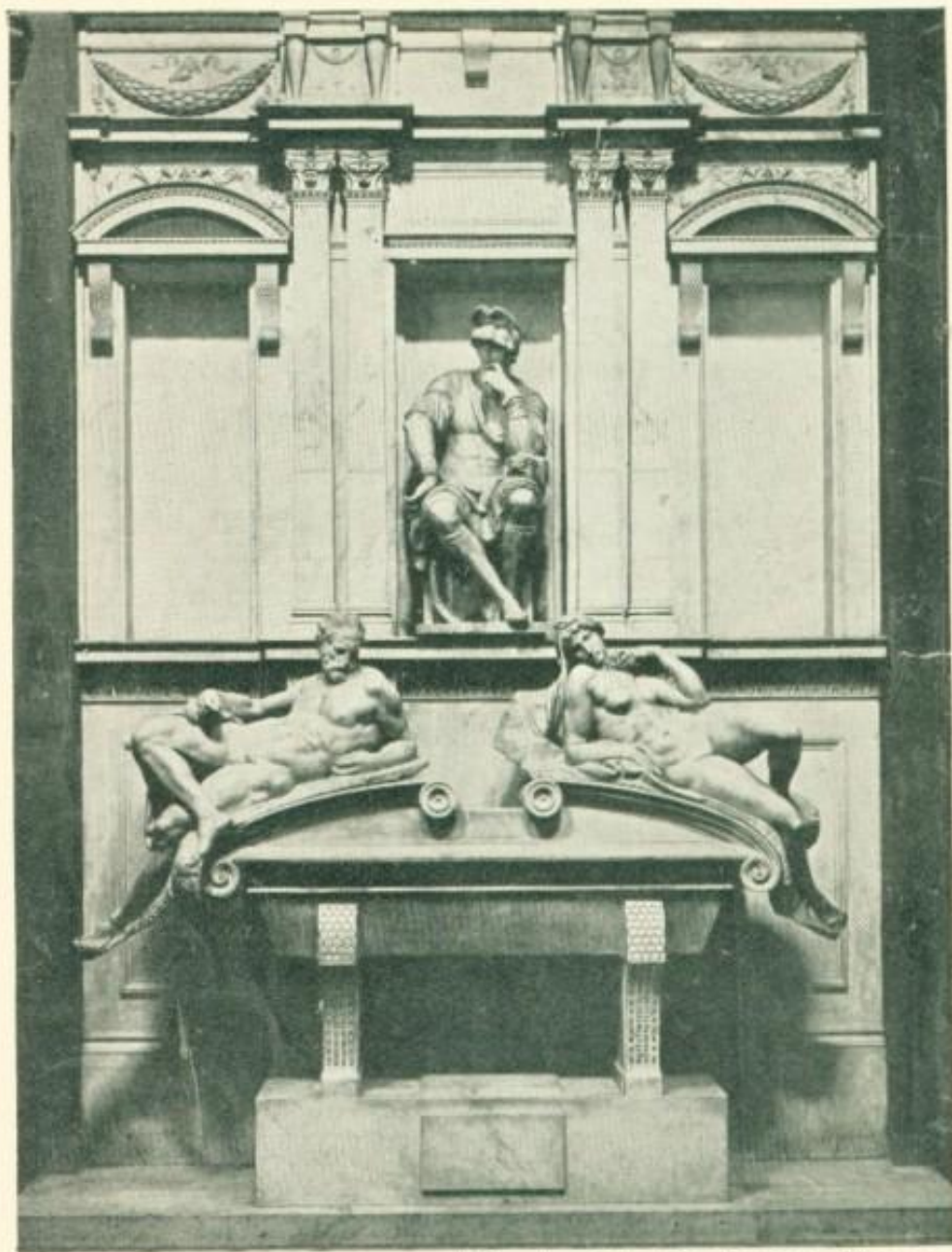
В следующем году Микеланджело закончил строительство новой ризницы Сан-Лоренцо и немедленно приступил к работе над гробницами Медичи. Но его постоянно беспокоили и прерывали новые поручения папы, который хотел, чтобы он, среди прочего, построил библиотеку, в которой разместил знаменитое собрание книг и рукописей, начатое Козимо Медичи: "Я не могу работать над одним делом руками, а над другим - мозгом!" - в отчаянии воскликнул художник. Тем не менее он взялся за строительство библиотеки и продолжил обе работы одновременно, постоянно подталкиваемый папой Климентом, который написал ему в письме с автографом: "Ты знаешь, что папы живут недолго, и мы не можем желать больше, чем видеть часовню с могилами наших родственников, а значит, и библиотеку".

Это были трудные времена для Италии. После катастрофической битвы при Павии, в которой он потерял все, "кроме чести", Франциск I. заключил соглашение со Сфорца Миланским, с Венецией, Флоренцией и папой Климентом VII. союз против Карла V, который оказался роковым для всех, кто принимал в нем участие. В 1527 году толпа немецких и испанских солдат удаchi во главе с ренегатом коннетаблем де Бурбоном захватила и разграбила Рим, а сам папа был осажден в замке Святого Анджело в течение девяти месяцев. Флорентийцы воспользовались этой возможностью, чтобы сбросить деспотическое иго Медичи, но два года спустя Карл V. заключил Барселонский мир с Климентом VII, одним из условий которого было восстановление правления Медичи во Флоренции. Но граждане не хотели отдавать свою новоприобретенную свободу без борьбы и приготовились к отчаянному сопротивлению. Микеланджело был назначен генеральным комиссаром обороны и показал себя достойным доверия, оказанного ему согражданами.

Во многом благодаря мастерству, с которым он укрепил город, и особенно холм Сан-Миниато, Флоренция смогла противостоять атакам императорских войск в течение двенадцати месяцев. Но предательство Малатесты Бальони, командовавшего войсками Республики, парализовало усилия Микеланджело и других его отважных защитников, и в августе 1530 года город пал. Алессандро Медичи с триумфом вернулся во Флоренцию и, несомненно, обезглавил бы Микеланджело, который спас себя, только спрятавшись на колокольне Сан-Николо за Арно, пока не утихнет первая ярость его врагов.

Несмотря на свои важные военные обязанности, Микеланджело продолжал работать в гробницах Медичи во время осады, а также написал панно, изображающее *Леду и Лебедя*, первоначально предназначавшееся для герцога Феррары, но впоследствии он подарил его своему ученику Антонио Мини вместе со множеством карикатур и рисунков, чтобы на вырученные средства подарить двум сестрам. Она была продана королю Франции и висела в Фонтенбло до времен Людовика XIII, один из министров которого приказал уничтожить ее как неподобающую картину. Однако, согласно другой версии, его всего лишь спрятали, а потом перевезли в Англию. "*Леда и лебедь*", находящаяся сейчас в Национальной галерее, некоторыми рассматривается как поврежденный и сильно отреставрированный оригинал знаменитой картины Микеланджело. Гнев Климента VII вскоре улегся, и Микеланджело смог вернуться к своей работе, главным образом благодаря любезным услугам Баччо Валори,

папского посланника во Флоренции, которому скульптор в знак благодарности подарил прекрасную статую Аполлона, находящуюся сейчас в Национальном музее Флоренции.



[New Sacristy, San Lorenzo, Florence.]

TOMB OF LORENZO DE' MEDICI.

ГРОБНИЦА ЛОРЕНЦО ДЕ МЕДИЧИ.

Строительство гробниц Медичи продвигалось, но медленно, ибо все это время Микеланджело почти до смерти беспокоил герцог Урбино, племянник Юлия II, который настаивал на том, чтобы он закончил знаменитую гробницу, в то время как Климент VII, с другой стороны, угрожал художнику отлучением от церкви, если он пренебрежет своей работой в новой ризнице из-за чего-либо другого. Вероятно, первой законченной статуей была прекрасная Мадонна, кормящая Грудью Младенца Иисуса, изображенного в виде сильного мальчика, сидящего верхом у нее на коленях. Это одна из самых благородных работ Микеланджело, обладающая всей величественной простотой его ранних мадонн, усиленной большей силой.

Дать адекватное описание гробниц Джулиано и Лоренцо Медичи было бы невозможно в узких рамках этой небольшой книги. Достаточно сказать, что принцы представлены в одежде древних воинов, каждый из которых сидит в нише над саркофагом, на котором возлежат две аллегорические фигуры. Лоренцо, кажется, погружен в печальные раздумья; у его ног покоятся колоссальные статуи *Вечера*, представленные мощной мужской фигурой, явно собирающейся заснуть, и *Рассвета*, символизируемого красивой молодой женщиной, пробуждающейся не к радости и надежде, а к очередному дню скорби. Красоту этой последней фигуры невозможно описать; она такова, какой воображение древних греков могло бы наделить богиню. Статуя *Зари* была закончена в 1531 году, вскоре после падения Флоренции и возвращения Медичи, и нет никаких сомнений в том, что Микеланджело намеревался своими скорбными фигурами выразить скорбь по поводу потери флорентийской свободы, а не по поводу смерти двух молодых принцев. Та же идея очевидна в гробнице Джулиано с двумя фигурами *Ночи*, символизируемой спящей женщиной исключительной красоты и силы, и *Дня*, энергичного бородатого гиганта, который только что приступил к своей работе и оглядывается через плечо, словно ослепленный ярким светом восходящего солнца. Хотя глава *Дня* не закончена, она является ярким примером того, как Микеланджело смог придать жизнь и выразительность своей работе с первого взмаха резца.

СТРАШНЫЙ СУД

В 1534 году Микеланджело в последний раз покинул Флоренцию. Его гордый и независимый дух не мог мириться с мелочной тиранией Алессандро. Незаконченный бюст Брута, который сейчас находится в Барджелло, энергичное и поразительное произведение искусства, является еще одним доказательством его сильного стремления к свободе. По прибытии в Рим он нашел этого Климента VII. он умер двумя днями ранее и что Павел III, Фарнезе, был избран папой.

Микеланджело наконец-то пришел к взаимопониманию с душеприказчиками Юлия II. Соглашение заключалось в том, что он должен сделать гробницу только с одним фасадом, используя мрамор, уже вырезанный для четырехугольной гробницы, и поставив шесть статуй, сделанных им собственноручно, остальную работу должны были завершить другие художники под его руководством. Поэтому он надеялся закончить надгробие, которое омрачало тридцать лет его жизни, но в очередной раз был обречен на разочарование из-за Павла III. немедленно назначил его главным архитектором, скульптором и художником Ватикана с пенсией в 1200 золотых крон и приказал ему выполнить поручение, которое дал ему Климент VII. незадолго до своей смерти. Это была не меньшая задача, чем покрасить торцевую стену Сикстинской

капеллы. Молитвы и увещевания были столь же тщетны, и двери Сикстинской капеллы снова закрылись перед мастером, чтобы не открываться до Рождества 1541 года, когда был раскрыт его *Страшный суд*, "к восхищению Рима и всего мира".

Тридцатью годами ранее Микеланджело изобразил Сотворение Мира на своде этой же часовни; теперь он выбрал в качестве сюжета окончательную гибель всего сотворенного. Колоссальная работа, которая стоила ему восьми лет труда, представляет собой великолепное, но почти устрашающее живописное изображение *Dies Irae*, Дня Гнева, когда "даже праведники не будут чувствовать себя в безопасности". Благоговейный трепет и ужас одинаково очевидны среди духов блаженных, толпящихся вокруг грозного Судьи, и на отчаявшихся лицах осужденных душ, которых отвратительные демоны тащат вниз, к адской реке, где Харон в своей лодке "манит их огненными глазами и бьет задерживающиеся души поднятым веслом". Передача сюжета насквозь дантовская и сильно отличается от традиционной трактовки той же темы всеми предыдущими художниками. Однако композиция и даже несколько отдельных групп и фигур убедительно напоминают нам Кампо Санто в Пизе.

Хотя, как говорит Вазари, все настоящие художники восприняли эту работу с энтузиазмом и съехались со всех концов Италии, чтобы изучить ее, враги Микеланджело, включая Пьетро Аретино, самого аморального писателя своего времени, раскритиковали ее как в высшей степени неподобающую картину, потому что большинство фигур были обнаженными. Микеланджело был так разгневан этим, что отомстил себе, нарисовав одного из своих критиков, мессера Бьяджо да Чезена, в образе Миноса, окруженного толпой дьяволов. Несколько лет спустя Павел IV. получил согласие Микеланджело частично задрапировать большинство фигур, и работа была выполнена с похвальной осмотрительностью Даниэле да Вольтеррой, который за это получил прозвище Брагеттоне, или изготовителя бриджей.

К сожалению, дым от алтарных свечей и каминов, а также пыль веков потемнели и почти полностью уничтожили первоначальный цвет этой фрески; в нескольких местах также появились зловещие трещины, но остается надеяться, что время сохранит один из величайших шедевров современного искусства на многие столетия вперед.

Не успел Микеланджело закончить *"Страшный суд"*, как появился Павел III. поручите ему работу над боковыми стенами часовни, которую только что завершил Антонио да Сан-Галло и которая теперь известна как Капелла Паолина. Микеланджело в то время было почти семьдесят лет, и фресковая роспись на большой поверхности - утомительная задача даже для молодого человека, но опытный художник подчинился, и в 1549 году он завершил то, что должно было стать его последней живописной работой, две фрески, изображающие *Обращение святого Павла* и *мученичество святого Петра*.

Композиция этих картин, как всегда, виртуозна, а рисунок, особенно укороченных фигур, безупречен, но впервые мы ощущаем нечто холодное и неестественное, сильно отличающееся от великолепной жизни и силы, которыми буквально светятся фрески Сикстинской Капеллы. Микеланджело старел, и даже его титаническое телосложение не могло противостоять коварным атакам времени. Ему было семьдесят пять лет, когда он довел эти фрески до завершения, и он сам признался Вазари, что делал это "с большим усилием и усталостью". Тем не менее он нашел достаточно времени и сил, чтобы завершить строительство знаменитого памятника папе Юлию II. в перерывах между его фресковой росписью и в 1545 году трагедия с гробницей наконец подошла к концу.

Должно быть, Микеланджело со смешанным чувством облегчения и горечи осматривал сильно измененную гробницу в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи. Величественный замысел, воспламенивший его юношеские амбиции сорок лет назад, сократился до сравнительно невзрачного памятника, но каждый согласится с Кондиви, когда он скажет, что "несмотря на то, что он испорчен и залатан, это самый достойный памятник, который можно найти в Риме, а возможно, и в мире; если не за что иное, то по крайней мере за три статуи, созданные рукой мастера". О центральной фигуре, представляющей Моисея, у нас будет возможность поговорить позже; остальные статуи Микеланджело, на которые ссылается Кондиви, представляют собой две женские фигуры редкой красоты, олицетворяющие активную и созерцательную Жизнь. Остальная часть гробницы была закончена Рафаэлло да Монтелупо и другими помощниками под наблюдением мастера.

Выполнив, насколько это было возможно, свое священное обещание памяти Юлия II, Микеланджело, казалось, считал свою художественную карьеру практически завершенной. Он всегда был склонен к грусти, но облако более глубокой меланхолии, казалось, окутало его, и подобно Тициану, Тинторетто и другим художникам, дожившим до глубокой старости, он обратил свои мысли почти исключительно к религиозным размышлениям. В одном из своих сонетов он прекрасно выражает тоску по миру и отдохновению, которая овладела его измученной бурей душой:

ни живопись, ни скульптура теперь не могут усыпить покой
Моей души, которая обращается к Его великой любви на небесах,
Чьи руки были распростерты, чтобы обнять нас на Кресте.[2]

[2] "Сонеты Микеланджело". Автор: Дж. А. Саймондс, № lхv.

С этого момента он больше всего на свете относился к своему искусству как к религиозному упражнению. Незаконченная мраморная группа *Захоронения*, ныне находящаяся в Кафедральном соборе Флоренции и которую он намеревался установить над своей могилой, была вырезана мастером в эти годы безмятежной подготовки к приближающемуся концу.

На протяжении всей своей долгой и кропотливой карьеры, посвященной тройственному поклонению Богу, искусству и своей стране, Микеланджело постоянно отказывался думать о других связях, отмечая, что он "поддерживал нежную фантазию, которая превращает искусство в идола". Однако из некоторых его сонетов следует, что, находясь при дворе Лоренцо Великолепного, он втайне питал глубокую и безнадежную страсть к прекрасной Луидже Медичи, которая умерла в 1494 году. Прошло сорок лет, прежде чем в его сердце, еще юном с приближением совершеннолетия, другая женщина, и она была первой в своей эпохе, Виттория Колонна, заняла место, оставленное Луиджией де Медичи. Дружба между этими двумя возвышенными духами, основанная на взаимном восхищении и уважении, является одним из самых прекрасных романов в истории и вдохновила Микеланджело на создание некоторых из его лучших стихотворений. Она завершилась в 1547 году смертью Виттории Колонна, которая оставила Микеланджело "ошеломленным, как человека, лишившегося рассудка". "Ничто, -

говорит Кондиви, - не огорчало его так сильно в последующие годы, как то, что, когда он пришел навестить ее на смертном одре, он не поцеловал ее в лоб или лицо, как он поцеловал ее руку".

СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА

Следует помнить, что папа Юлий II. он приказал Браманте перестроить церковь Святого Петра в более величественном масштабе, чтобы его гробница придавала дополнительное величие своему величественному окружению. Браманте сменили Рафаэль, Перуцци и Антонио да Сангалло, а когда последний умер в октябре 1546 года, Павел III. назначил Микеланджело главным архитектором. Но престарелый мастер сначала отказался, заявив, что архитектура - это не его искусство, и только когда папа издал императивный *motu proprio*, он приступил к работе при условии, что не получит никакой платы за свои услуги.

Микеланджело вернулся к первоначальному проекту греческого креста Браманте, который претерпел значительные изменения, его целью было возвести идеально симметричное здание таким образом, чтобы его доминирующей чертой, как изнутри, так и снаружи, был купол. Он начал с того, что уничтожил большую часть работ Сангалло и жестко пресек все рабочие места, тем самым создав ряд врагов, которые делали все, что было в их силах, чтобы сместить его с занимаемого поста. Но Юлий III, сменивший Павла III в 1549 году, безоговорочно верил в Микеланджело, и колоссальная работа продвигалась так быстро, несмотря на интриги и противодействие, что в 1557 году был начат большой купол.

Мастер теперь не мог из-за своей глубокой старости лично руководить строительством, поэтому он изготовил деревянную модель, все еще хранящуюся в Ватикане, после чего работу продолжили его помощники. Из окна своего дома Микеланджело часами наблюдал, как огромный купол медленно выплывает на фоне неба, и, возможно, задавался вопросом, через сколько лет после его смерти он будет закончен. Вечер долгой жизни Микеланджело был омрачен потерей почти всех, кто был ему близок и дорог. Два его оставшихся брата (ибо Буонаррото умер от чумы в 1528 году) скончались во Флоренции, и единственным представителем семьи, помимо престарелого художника, был его племянник Леонардо, единственный сын его любимого брата Буонаррото. Хотя сам Микеланджело был закоренелым холостяком, он уговорил своего племянника жениться, и Леонардо стал главой все еще существующей ветви семьи Буонарроти. Еще одной ужасной потерей для Микеланджело стала смерть его верного слуги Франческо Урбино, о котором он писал Вазари: "В то время как Урбино при жизни поддерживал во мне жизнь, умирая, он научил меня умирать не с неохотой, а скорее с желанием смерти. Лучшая часть меня ушла вместе с ним, и теперь у меня не осталось ничего, кроме бесконечной печали".

Несмотря на преклонный возраст, болезни и невзгоды, последние годы жизни Микеланджело были, пожалуй, самыми насыщенными в непрерывной работе. К этому периоду следует отнести план благоустройства Капитолия; проект церкви Сан-Джованни дель Фьорентини; чертеж памятника Джанджакомо де Медичи, который Леоне Леони установил в Миланском соборе; планы преобразования Терм Диоклетиана в церковь Санта-Мария дельи Анджели, а также ряд других рисунков и эскизов дворцов, статуй, монументов, выполненных другими художниками.

Он находил время для всего этого, активно руководя строительством собора Святого Петра, и все же его беспокойный дух не был удовлетворен. В прекрасном сонете, начинающемся словами

Giunto è già' il corso della vita mia,

он оплакивает потерю своей былой творческой силы и говорит, что уже испытал муки одной смерти, в то время как другая быстро приближается. Ничто не может быть более трогательным, чем зрелище этого сильного творческого духа, уже заключенного в железные объятия смерти, но борющегося, подобно Лаокоону, с неизбежным распадом. Хотя Микеланджело было уже почти девяносто лет, он по-прежнему выходил на улицу в любую погоду, не принимая никаких мер предосторожности. 14 февраля 1564 года друг мастера, Тиберио Кальканьи, встретил его пешком на улице. Шел сильный дождь, и Кальканьи ласково упрекнул старика за то, что тот разгуливает по городу в такую погоду: "Оставьте меня в покое! - яростно воскликнул Микеланджело. - Я болен и нигде не могу найти покоя".

Следующие четыре дня он провел в кресле у камина, не жалуясь ни на какие особые страдания, "совершенно спокойный и в полном сознании", как писал Диомед Леони Леонардо, "но угнетенный постоянной сонливостью". Чтобы стряхнуть с себя это, храбрый старик попытался сесть на свою лошадь и отправиться на прогулку верхом, но он был слишком слаб. Не говоря ни слова, он снова сел в свое кресло, и днем 18 февраля 1564 года, незадолго до пяти часов, Микеланджело мирно испустил дух. "Он составил свое завещание в трех словах, - говорит Вазари, - отдавая свою душу в руки Бога, тело - земле, а имущество - ближайшим родственникам".

Леонардо прибыл в Рим через три дня после смерти своего дяди. У него возникли некоторые трудности с исполнением желания Микеланджело быть похороненным в его родном городе, поскольку римляне, присвоившие художнику гражданство, не позволили вывезти его тело. Наконец останки были тайно вывезены из Рима в тюке с товарами и перевезены во Флоренцию, где они были похоронены с большой помпой и торжеством в церкви Санта-Кроче. По какой-то необъяснимой причине группа Пьеты, которую Микеланджело предназначал для своего памятника, не была размещена над его могилой. Нынешний очень уродливый памятник был спроектирован Вазари по просьбе Леонардо. На нем выгравирована следующая надпись:

D. O. M.

Michaeli Angelo BONAROTIO

Vetusta . Симониорум . Familia

Sculptori . Pictori . et . Architecto

Fama . Omnibus . notissimo

Leonardus . patruo . Амантисс . et . de . se . optime . merito

Translatis . Пома . ejus . ossibus . atque . in . хок . templo

Majorum . suorum . sepulcro . conditis

Cohortante . Seren . Космос . Медицина . Magno . Etrur . Duce . p . c .

Ann . Sal . M . D . LXX

Другие памятники Микеланджело находятся в церкви Сантиссими Апостоли в Риме и на холме Сан-Миниато, возвышающемся над Флоренцией, которую он так храбро защищал. Но самый благородный памятник Микеланджело-художнику - это его бессмертные работы, и высшая похвала Микеланджело-человеку и христианину содержится в этих простых словах современника, Сципиона Аммирато: "За девяносто лет своей жизни, несмотря на бесчисленные искушения, Микеланджело никогда не делал и не говорил ничего, что не было бы чистым и великим".

ИСКУССТВО МИКЕЛАНДЖЕЛО

В истории искусства Микеланджело стоит особняком, колоссальная фигура, грозная и величественная, Титан, возвышающийся намного над сынами человеческими. И все же это была эпоха гигантов. Когда Микеланджело предстал перед миром, великолепная волна Возрождения все еще поднималась; скульптура и архитектура были доведены до беспрецедентного совершенства такими людьми, как Лоренцо Гиберти, Донателло и Брунеллески, и, следуя по стопам Мазаччо, множество великих художников успешно стремились обновить и усовершенствовать свое искусство, пока оно не достигло кульминации в создании Рафаэля. Леонардо да Винчи был знаменит еще до того, как Микеланджело прикоснулся к резцу или кисти, но ни энциклопедические достижения Леонардо, ни стремительная карьера Рафаэля не могут рассматриваться как высшее выражение, высшая точка итальянского Возрождения.

В Микеланджело мы видим гигантское воплощение истинного духа того замечательного периода, синтез его различных форм красоты и совершенства, окончательное проявление его эстетических возможностей. Когда Искусство впервые сбросило оковы средневековья, оно удовлетворилось поклонением в святилище Истины; вместе с Боттичелли и Леонардо оно перешло в смутные области поэзии. Рафаэль затронул более человеческую ноту, часто воспаряя к возвышенным гармониям: с Микеланджело Ренессанс достиг своего наивысшего развития, достигнув духовной высоты, почти сверхчеловеческой возвышенности, о которой до сих пор никто и мечтать не мог. До него другие люди преуспевали в живописи, скульптуре или архитектуре, но Микеланджело был первым, кто достиг совершенства во всех отраслях искусства, и такова была его сильная творческая индивидуальность, что он не оставлял ничего, к чему бы ни приложил себя, на той же стадии, на которой нашел это, доводя каждое проявление искусства до высшей степени совершенства, на которую оно было способно, и

венчая все тем великолепным ореолом духовного величия, которое является самой внушающей благоговейный трепет характеристикой его работ.

Мы уже говорили, что Микеланджело стоит особняком. Среди других художников легко проследить эстетическое происхождение, но он не является продуктом какой-либо школы, результатом какого-либо внешнего влияния. Микеланджело, самое совершенное воплощение эпохи Возрождения, предстал перед изумленным миром подобно Минерве, спрыгнувшей с головы Юпитера, полностью вооруженной и прекрасной в своей силе и мудрости.

Хотя он жил в эпоху, когда традиция была почти художественным канонem, и когда ученик считал своим долгом следовать методам своего учителя, даже его ранние работы демонстрируют исключительную оригинальность и свободу от любых подражательных тенденций. Возьмем, к примеру, его *Битву кентавров и Лапифов*, которую он вырезал, работая под руководством Бертольдо при дворе Лоренцо Великолепного: она не имеет ничего общего со школой Донателло, но проникнута духом античного искусства, показывая, что молодой скульптор извлек бесконечно больше пользы из тщательного изучения античных шедевров, которые Лоренцо собрал в садах Сан-Марко, чем из наставлений Бертольдо. То, что ему удалось в совершенстве овладеть стилем и манерой древних, доказывают такие работы, как *"Спящий Купидон"*, ныне, к сожалению, утраченный, но купленный кардиналом Риарио как антиквариат и ставший причиной первого приезда Микеланджело в Рим; *"Вакх"*, едва ли уступающий *"Танцующему фавну Капитолия"*, и прекрасные статуи гробниц Медичи, которые легко можно принять за работу греческого резца.

Несомненно, что в первые годы своего долгого пребывания в Риме он с энтузиазмом отдался изучению его древних памятников и произведений искусства. Когда в 1506 году была обнаружена знаменитая группа *"Лаокоон"*, Микеланджело приветствовал ее как "чудо искусства", утверждая, что единственной статуей, достойной сравнения с ней, был торс Геркулеса, который он никогда не уставал рисовать и, очевидно, имел в виду, когда писал великолепного *игнуди* Сикстинской капеллы. В музее Викар в Лилле есть несколько копий Микеланджело различных декоративных мотивов в банях Тита, свидетельствующих о том, как глубоко он изучал древнее искусство даже в незначительных деталях. Но он был далек от раболепного подражания; более того, его мощная оригинальность никогда не проявлялась так разительно, как в тех его шедеврах, которые кажутся выдержанными в чисто классическом духе.

Несмотря на глубокую религиозность, вплоть до того, что Микеланджело рассматривал свое искусство, особенно в последние годы своей жизни, скорее как религиозное упражнение, чем как ступеньку к славе, у него была одна существенная общая черта с языческими художниками, а именно безграничный и благоговейный культ красоты во всех ее формах, и особенно в ее высшем и наиболее чудесном проявлении - человеческом теле. "Он любил красоту человеческого тела, - говорит Кондиви, - как человека, который лучше всех понимает ее, а также каждую красивую вещь — красивую лошадь, красивую собаку, красивую страну, красивое растение и каждое место и вещь, красивые и редкие в своем роде, восхищаясь всем этим с удивительной любовью; таким образом, выбирая красоту в природе, как пчелы собирают мед с цветов, и впоследствии используя ее в своих работах". В одном из своих сонетов Микеланджело так выразил свою высшую идею красоты — человека, созданного по образу и подобию Божьему:

И нигде Бог не соизволил проявить Себя
яснее, чем в возвышенных человеческих формах,
которые, поскольку они изображают Его, единственные Я люблю.[1]

[1] Дж. А. Саймондс, "Сонеты Микеланджело и Кампанеллы", n. lvi. стр. 90.

Несомненно, что он изучал анатомию гораздо глубже, чем кто-либо из его современников, не исключая Леонардо да Винчи, и посвящал препарированию так много времени, что "у него скрутило желудок, так что он не мог ни есть, ни пить с пользой. Тем не менее, - добавляет Кондиви, - он не сдавался до тех пор, пока не стал настолько образованным и богатым такими знаниями, что намеревался написать трактат о движениях человеческого тела, его внешнем виде и о костях со своей собственной гениальной теорией, разработанной после долгой практики".

Некоторые критики не совсем без оснований обвиняли Микеланджело в том, что он несколько демонстративно пользовался своими анатомическими познаниями. Например, на некоторых рисунках его *Страшного суда* мышечная масса, кости, сухожилия и другие анатомические детали едва скрыты кожей, как будто он рисовал с *объекталежащего*на прозекторском столе, а не с живой модели. Результат, несомненно, поразителен и ужасен, и мы можем даже рискнуть предположить, что мастер намеренно преувеличил свои усилия в картине, изображающей окончательное воскрешение плоти, устрашающую реконструкцию и возвращение к жизни тел, давно превратившихся в прах. Этот "колоссальный недостаток", если его можно так назвать, гораздо более очевиден на фресках Микеланджело, чем в его скульптурных произведениях.

Приняв человеческий облик за наивысший из возможных эталонов красоты, Микеланджело использовал его во всех своих работах не только как основную тему, но и как декоративный элемент. Потолок Сикстинской капеллы с его великолепными обнаженными атлетами и аллегорическими фигурами является апофеозом человеческого тела как самого благородного средства украшения. Представляя обнаженные фигуры в своем тондо "*Святое семейство*" и своим мощным, но совершенно нетрадиционным обращением к ангелам и святым в "*Страшном суде*", Микеланджело еще раз подтвердил свою веру в красоту и чистоту "божественного человеческого облика" как декоративного элемента религиозного искусства. Он пошел еще дальше, поскольку в письме кардиналу Ридольфо да Карпи, которое он написал, когда был занят строительством собора Святого Петра, Микеланджело высказывает странную теорию о том, что изучение человеческой фигуры необходимо не только скульпторам и художникам, но и архитекторам: "Ибо совершенно очевидно, что элементы архитектуры зависят от элементов человека. Тот, кто плохо разбирается в фигуре, и особенно в анатомии, не может этого понять".

Система работы Микеланджело была такой же мощной и оригинальной, как и его искусство. Прежде чем приступить к статуе, он уже мог различить законченный шедевр, скрывающийся внутри грубо отесанного мраморного блока, на который он набрасывался с безрассудной уверенностью, огромные осколки летели во все стороны, когда он лихорадочно вырезал ненужный камень, и видел, как фигура медленно оживает под его волшебным резцом.

Современник, писавший в 1550 году, когда Микеланджело, которому тогда было семьдесят пять лет, вырезал *Пьету*, которую он предназначал для своей гробницы, так описывает мастера за его работой: "Я видел, как он, хотя ему было больше семидесяти лет и он уже не был сильным, за пятнадцать минут вырезал из куска очень твердого мрамора больше осколков, чем трое молодых людей могли бы сделать за пару часов, и с таким яростным безрассудством, что я подумал, что вся работа должна развалиться на куски. Ибо он отбивал щепки размером с ладонь, так точно следуя линии своих фигур, что малейшая ошибка непоправимо испортила бы всю группу".

В одном из своих лучших сонетов Микеланджело упоминает этот чудесный дар истинного художника проникать сквозь тусклый мрамор и видеть, как сквозь вуаль, совершенное произведение искусства внутри:

Non ha l' ottimo artista alcun concetto
Ch' un marmo solo in se' non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La mano che ubbidisce all' intelletto.

Даже такие колоссальные произведения, как *Давид*, были вырезаны Микеланджело непосредственно из мрамора, без предварительной лепки глиняной фигуры в натуральную величину. Ни в одном из его законченных шедевров, однако, невозможно лучше проследить методы Микеланджело, чем в незаконченной статуе Святого Матфея, находящейся сейчас в Академии во Флоренции, которая, хотя и немногим больше грубо отесанного куска мрамора, уже раскрывает всю силу и красоту совершенного произведения искусства. Добывая мрамор в Карраре для фасада Сан-Лоренцо, он мог с точностью указать точные размеры требуемых блоков, хотя у него еще не было подготовленной модели или даже точных чертежей, которыми он мог бы руководствоваться в своей работе. В его сознании весь памятник был уже завершен, вплоть до мельчайших деталей.

Микеланджело следовал тем же напряженным методам в живописи. Мы видели, что первая часть его самого колоссального произведения, свода Сикстинской капеллы, состоящего из трехсот девяноста четырех фигур, большинство высотой в десять футов, была начата 10 мая 1508 года и закончена 1 ноября 1509 года. Действительно, поскольку Микеланджело, можно сказать, всерьез приступил к работе только в начале января 1509 года, после увольнения своих неспособных помощников, гораздо более вероятно, что колоссальная фреска была написана за двести тридцать четыре дня, со скоростью более одной фигуры в день. Художник мог рисовать по штукатурке только тогда, когда она была влажной, так что легко определить, за сколько дней он закончил большие фигуры, наблюдая за разделением штукатурки на отдельные дни. Например, сэр К. Холройд, на чье суждение полностью можно положиться, утверждает, что "одна из крупнейших и наиболее выдающихся фигур, а также одна из самых прекрасных и законченных, Адам в "Сотворении человека", был написан всего за три сеанса. Линии соединения пластыря можно увидеть на фотографии; одна проходит вдоль ключицы, а другая - поперек соединения туловища и бедер. Кроме того, по всей фигуре есть разделение, примерно в дюйме от контура, поэтому мы знаем, что красивая и тщательно проработанная голова и шея

были нарисованы в один день; колоссальный торс и руки - в другой; а огромные ноги, проработанные до мельчайших деталей, - в третий. Такая мощь работы и завершенности совершенно немыслимы для любого современного художника".

Микеланджело справедливо приписывал свою способность к быстрой и законченной работе огромным трудам, которые он приложил, чтобы полностью овладеть трудным искусством рисования. В Британском музее есть набросок со следующим советом, написанным собственноручно Микеланджело своему ученику Антонио Мини:

Disegna Antonio, disegna Antonio, disegna, e non perder tempo.

Рисуй Антонио, рисуй Антонио, рисуй, и не теряй времени.



(Sistine Chapel, Vatican.

CENTRAL GROUP OF THE LAST JUDGEMENT.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГРУППА СТРАШНОГО СУДА.

Подобно Донателло, он говорил своим ученикам: "Я даю вам все искусство скульптуры, когда говорю вам —*рисуйте!*"

Хотя было бы трудно решить, в чем он преуспел больше - в живописи или в скульптуре, Микеланджело с исключительной скромностью продолжал считать себя исключительно скульптором. Даже работая над своими величайшими живописными произведениями, такими как фрески Сикстинской капеллы, он неизменно подписывал свои письма словами: Микеланджело, Скульптор. Поэтому неудивительно, что его картины, и особенно его ранние

работы, были задуманы в чисто скульпторском духе и выполнены в соответствии с методами его любимого искусства. *Святое семейство*, находящееся сейчас в Уффици, например, мало чем отличается по обработке и композиции от двух мраморных *тонди* в Барджелло и в Королевской академии, а также от того, что мы знаем о знаменитой *карикатуре на Пизу*, очевидно, что Микеланджело при создании этого знаменитого шедевра находился под влиянием античных барельефов, представляющих батальные сцены, которые он видел и которыми восхищался во время своего первого визита в Рим.

О том, что он не считал себя художником, свидетельствует его полное пренебрежение к цвету, столь очевидное в его ранних картинах, таких как *"Святое семейство"*. Но в Сикстинской капелле он перестает считать совершенство формы самодостаточным, и скульптор внезапно становится величайшим колористом любого века. Ибо в этих колоссальных фресках, замечательных своей внушительной, но чрезвычайно простой цветовой гаммой, Микеланджело преуспел в том, что заставил цвет служить более высокой цели, чем просто придавать своему вдохновению красивые оттенки. Цвет больше не является аксессуаром, а неотъемлемым фактором, столь же важным, как могучие фигуры, внутренний смысл которых он помогает передать, и результатом не меньшего внимания и заботы. Ни в одном другом произведении искусства никогда не достигалась такая совершенная гармония формы и цвета.

Микеланджело был настолько полностью поглощен своим искусством, исключая все другие мысли или страсти, что в его работах можно проследить не только постепенное развитие его гения, но и перипетии его долгой и бурной карьеры. Из его юношеских работ только две, барельеф *"Мадонна с младенцем"* в коллекции Буонарроти и *"Святой Иоанн"* в Берлинском музее, несут явные следы влияния Донателло; в *"Битве кентавров"* и *"Лапифе"* молодой художник уже заявляет о своей яркой индивидуальности, а *"Вакх"* показывает, насколько глубоко он проникся духом античного искусства. Только когда он создал глубоко религиозную группу *Пьета*, он раскрыл свою духовную личность, в то время как в *"Давиде"* мы впервые сталкиваемся с той *террибилитой*, которая является наиболее яркой характеристикой его последующих работ. Все шедевры Микеланджело, будь то скульптура или живопись, излучают мощь, словно бойцы в какой-то жестокой, таинственной битве; но в то время как юный Давид, кажется, излучает торжествующий вызов, его более поздние концепции, такие как задумчивые атлеты Сикстинской капеллы, пленники Лувра, корчащиеся в своих узах, мрачные гиганты гробниц Медичи и охваченные ужасом фигуры *Страшного суда*, кажутся отягощенными и омраченными сознанием неизбежного рока. То, что раньше было храброй, бесстрашной борьбой, становится безнадежной борьбой Титанов с Судьбой.

Возвышенность замысла, величие форм и широта манер - вот элементы стиля Микеланджело. Как художник, как скульптор, как архитектор он пытался — и преуспел больше, чем кто—либо другой, - объединить великолепие плана и бесконечное разнообразие второстепенных частей с предельной простотой и широтой.

Его линия неизменно величественна; характер и красота допускаются лишь постольку, поскольку их можно подчинить величию. Ребенок, женщина, даже низость и уродство - все это без разбора наделяется им величию. Нищий восстает из рук патриарха бедности; горб его карлика впечатлен достоинством; его женщины - слепки поколений; его младенцы кишат мужчинами; его мужчины - раса гигантов. В том возвышенном кругу Сикстинской капеллы,

который демонстрирует происхождение, прогресс и последние установления теократии, его можно считать изобретателем эпической живописи.

Среди славных титулов, которые сделали имя Микеланджело столь известным, наименее популярным является то, которое происходит от композиции его поэтических произведений. Однако лучшие ценители относятся к этим произведениям с глубоким уважением. Ибо Микеланджело жил во время "золотого века" тосканского языка, и среди поэтов, заполнивших промежуток между публикацией "*Орландо*" и "*Аминты*" — первых по порядку дат стихотворений Торквато Тассо, — ни один не поднялся выше Микеланджело и, возможно, не достиг уровня его.

Архитектурные произведения Микеланджело демонстрируют те же характеристики, которые вызывают наше восхищение при созерцании его картин или мрамора, а именно простоту и величие. Хотя он всегда протестовал против того, что архитектура, как и живопись, не была его профессией, он стоял на голову выше Браманте или любого другого архитектора своего времени, и величественный купол величайшего храма христианского мира является достаточным доказательством его гениальности.

Хотя Микеланджело не оставил школы в более узком смысле этого слова, его влияние на искусство и, что еще важнее, на умы людей, несомненно, было больше, чем влияние любого другого мастера, и последующие поколения согласятся с прославленным современником Ариосто, провозглашая его

Michel, più che mortal, Angel divino.

НАШИ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Трудно осознать все возвышенное значение работ Микеланджело, даже когда мы оказываемся лицом к лицу с настоящими шедеврами, такими как фрески Сикстинской капеллы или прекрасные статуи, украшающие гробницы Медичи.

Пытаться точно описать его основные работы в тех узких рамках, которыми мы располагаем, было бы действительно безнадежной задачей, тем более что размер этих картин позволяет им передать лишь несколько отдаленное представление о величии и внушающем благоговейный трепет достоинстве, которые являются основными характеристиками искусства Микеланджело.

Выбирая следующие восемь иллюстраций, мы стремились не только дать представление о постепенном художественном развитии Микеланджело, но и пролить некоторый свет на его сильную и интереснейшую личность. Хотя *портрет*, находящийся сейчас в Музее Капитолия, во многих отношениях уступает тому, что находится в Уффици, и еще меньше претендует на честь считаться написанным рукой мастера, мы выбрали его, потому что он полностью соответствует описаниям грубых и выразительных черт мастера, которые оставили нам современники Микеланджело, и в особенности Кондиви и Вазари. В бледном лице,

обезображенном приплюснутым носом, есть что-то от глубокой меланхолии, почти уныния; глаза глубоко запали под массивным и несколько косым лбом, и вся картина имеет неописуемо скорбное, безнадежное выражение. Вероятно, она была написана, когда Микеланджело было около пятидесяти пяти лет, и трагедия с гробницей вызвала у него горькую скорбь и разочарование. На портрете Уффици самой интересной чертой является рука, странно напоминающая орлиный коготь и сразу создающая впечатление сильной индивидуальности и творческой силы, которые были самыми яркими чертами Микеланджело.

Было справедливо замечено, что ничто так не завершает пятнадцатый век, как великолепная мраморная группа *Пьеты*, которая, хотя и была вырезана Микеланджело в 1498 году, уже предвещала могущество искусства шестнадцатого века. Многих других художников уже привлекла патетическая тема Девственной Матери, оплакивающей своего умершего Сына, однако их главной целью почти неизменно было как можно ярче передать зрителю горе и отчаяние осиротевшей Матери. С характерной оригинальностью Микеланджело отошел от традиционной манеры, успешно попытавшись придать теме более простую, но гораздо более достойную и возвышенную интерпретацию. Мадонна сидит на камне, на котором установлен Крест, держа на коленях своего мертвого Сына. Ее прекрасное лицо не искажено горем, но носит выражение возвышенного покоя и смирения, а изящная головка слегка склонена на правое плечо, как будто сострадающие Небеса послали сон, чтобы смягчить крайность ее горя, и сладкие сны о прошлом, когда Девственная Мать ласкала своего Младенца-Сына, милосердно отменили ужасное видение безжизненного тела Искупителя, лежащего сейчас у нее на коленях.

Современники Микеланджело критиковали фигуру мадонны, отмечая, что Мать слишком молода по сравнению с Сыном. "Однажды, - пишет Кондиви, - когда я обсуждал с Микеланджело это возражение, он сказал: "Разве ты не знаешь, - сказал он, - что целомудренные женщины сохраняют свою свежесть гораздо дольше, чем те, кто не целомудрен? И я говорю вам, более того, что такая свежесть и цветок юности, помимо того, что они поддерживаются в ней естественными причинами, возможно, были predetermined Божественной Силой, чтобы доказать миру девственность и вечную чистоту Матери. В Сыне не было необходимости, скорее наоборот, он хотел показать, что Сын Божий принял на себя истинное человеческое тело, подверженное всем человеческим порокам, за исключением только греха. Тогда не удивляйтесь, что по всем этим причинам я изобразил Пресвятую Деву, Мать Божью, намного моложе по сравнению с ее Сыном, чем ее обычно представляют. Сыну я посвятил Его полный возраст". " Это серьезное богословское заявление дает нам интересное представление о благочестивом и медитативном характере Микеланджело, показывая, насколько серьезно он относился к своему искусству и с каким благоговением продумывал каждую деталь, особенно при интерпретации какой-либо религиозной темы.

Фигура умершего Искупителя, если это возможно, даже более достойна восхищения, чем фигура Матери. "Он так велик и так редок по красоте, - восклицает Кондиви, - что никто не смотрит на это без сострадания. Фигура, поистине достойная того человечества, которое принадлежало Сыну Божьему". Ни одному другому скульптору никогда не удавалось так трогательно передать мрамору абсолютную *отрешенность* от смерти, как это сделал

Микеланджело в этом *Мертвом Христе*. Именно здесь его глубокие познания в анатомии и долгие часы, проведенные за анатомическим столом в Санто-Спирито, впервые сослужили ему хорошую службу. В галерее Альбертина в Вене есть великолепный этюд предмета, расположенного почти в том же положении, что и Мертвый Христос, который скульптор, очевидно, перенес на *Пьету*, если, конечно, он не делал эскиз специально для этой группы. Хотя Микеланджело всегда заявлял, что он скульптор и никто другой, в этой работе он демонстрирует всю чуткость истинного художника к светотени, расположив изящные, но несколько сложные складки драпировок Мадонны таким образом, чтобы образовать сравнительно темный фон, подчеркивающий белизну безжизненного тела, лежащего у нее на коленях.

Для изучающих искусство Микеланджело эта работа особенно интересна, поскольку показывает мастера в равной степени свободным как от влияния его флорентийских предшественников, так и от античного. Микеланджело признавал достоинства и оригинальность этой группы, ибо это единственная группа, которую он считал достойной носить его великое имя.



[St. Peter's, Rome.]

THE PIETÀ.

ПЬЕТА.

"Давид", ныне находящийся в Академии во Флоренции, открывает серию колоссальных статуй Микеланджело. Следует помнить, что мастер взялся использовать огромный мраморный блок, уже грубо обтесанный неумелым скульптором, и что ему удалось обтесать эту великолепную статую, вообще не добавляя никаких других деталей, настолько точно по размеру, что старую поверхность мрамора все еще можно увидеть на макушке головы и в основании. Что больше

всего удивляет современного художника при изучении не только этого, но и всех колоссальных работ Микеланджело, как в живописи, так и в скульптуре, - это идеальная отделка каждой детали. Бесстрашные глаза, красивое ухо, твердо сжатый рот, сильная рука, нервно сжимающая смертоносный снаряд, не могли быть более тщательно вылеплены в статуэтке, и слепки каждой отдельной конечности до сих пор выставлены перед студентами для копирования и восхищения в каждой студии мира.

В 1501 году, когда Микеланджело приступил к этой работе, он все еще был свободен и раскрепощен, справедливо гордясь славой, которую принесла ему его *Пьета*, и весь мир был буквально у его ног. Этого молодого гиганта, смело целящегося в неизвестного, но грозного врага, вполне можно рассматривать как аллегорическое изображение самого художника накануне схватки со своей судьбой. Можно с уверенностью сказать, что четверть века спустя он интерпретировал бы ту же тему совсем по-другому и, возможно, дал бы нам царя Давида или Давида Псалмопевца и Пророка вместо этого великолепного воплощения сознательной силы и надежды. Свирепый взгляд, выражение напряженной силы, победоносно борющейся с превосходящими силами противника, короче говоря, все те характеристики, которые его современники суммировали в слове *terribilita*, были бы заменены мрачным величием *Моисея* или выражением отчаяния побежденной, бессильной силы, которое является ключевой нотой таких произведений, как "Гробницы Медичи", "Пленники Лувра" и "*Страшный суд*". Критики, пытающиеся найти художественное происхождение от более ранних работ Микеланджело, утверждают, что *лицо* Давида имеет сходство с чертами Святого Георгия Донателло в или Сан-Микеле, но типаж гораздо более мужественный и энергичный, напоминающий, если уж на то пошло, шедевры древнего искусства.,.,.,.

The , representing *Святое семейство*, ныне находящееся в коллекции музея Уффици, вдвойне интересно как произведение искусства и как образец бесстрашной оригинальности Микеланджело. Она была написана примерно в 1503 году для флорентийского принца-купца Анджело Дони, который позировал для своего портрета божественному Рафаэлю. Хотя Синьорелли однажды уже использовал обнаженные фигуры в качестве декоративного элемента в "Мадонне с Младенцем", которую он написал для Лоренцо Медичи (и вполне возможно, что Микеланджело видел эту картину), ни один другой художник эпохи Возрождения никогда не осмеливался интерпретировать такой священный предмет, как Святое Семейство, в столь языческом духе. Древний грек вполне естественно предположил бы, что прекрасная группа на переднем плане изображает Юнону, играющую с младенцем Вакхом, и, возможно, только удивился бы, почему художник пренебрег гирляндой из виноградных листьев и гроздей винограда вокруг кудрявой головы Бога Вина. Святого Иосифа легко можно было бы принять за сияющего на мгновение Юпитера или за трезвого Силена, а обнаженные пастухи, празднующие на заднем плане, переносят сцену в приятный уголок Аркадии, в то время как ухмыляющийся маленький фавн выполняет обязанности святого Иоанна Крестителя.

Тем не менее, в нем нет ни малейшего намека на непочтительность; это просто языческий перевод, сделанный искусной рукой, часто повторяющейся христианской темы, переложение, столь же красивое и гармоничное в своем роде, как и оригинальная партитура. Действительно, Вазари говорит нам, что Микеланджело написал это поразительно оригинальное *тондо* просто

"чтобы показать свое мастерство", а великолепная лепка и ракурс рук мадонны, мастерски выполненная композиция и удивительно точный рисунок более чем достигают своей цели. Что касается цвета, то он полностью пренебрег им в своей скульптурной гордости. С таким же успехом он мог бы вырезать это замечательное произведение из мрамора. Перед росписью потолка Сикстинской капеллы Микеланджело, казалось, намеренно страдал дальтонизмом, словно боялся, что живопись уведет его от сестринского искусства, которому он посвятил себя.

Нет почти никаких сомнений в том, что первоначальный замысел *"Сотворения человека"* был вдохновлен Микеланджело одной из античных жемчужин, которыми он восхищался в детстве в коллекции Лоренцо де Медичи. Аналогичное происхождение можно приписать группе Юдифи и ее служанки, также находящейся в Сикстинской капелле, нескольким Спортсменам и Леде и Лебедю, которые он нарисовал для герцога Феррарского. Но эта великолепная лежащая фигура Адама намного превосходит все, что есть как в древнем, так и в современном искусстве, и действительно является достойным центром, вокруг которого остальные грандиозные композиции, кажется, тяготеют, как планеты вокруг солнца. Именно здесь, больше, чем в любой другой его работе, мы можем оценить удивительный дар Микеланджело интерпретировать самые высокие и недоступные темы в простой, но впечатляющей манере. Тяжело опираясь на изогнутую поверхность земного шара, его мощные конечности и тонко вылепленная плоть четко выделяются на фоне индигово-голубого неба и торжественных линий ландшафта, Адам производит впечатление огромного первобытного существа, наделенного силой, которую он пока не в состоянии понять или использовать, и только пробуждающегося к жизни, божественную искру которой он получает от Божества. Представление Микеланджело о Боге-Отце как о древней, но могущественной и величественной фигуре с тех пор остается единственно возможным изобразительным символом столь возвышенной темы.



[Uffizi Gallery, Florence.]

THE HOLY FAMILY.

СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО.

Помимо ее великих художественных достоинств, статуя *Моисея* представляет особый интерес, потому что она представляет собой последний акт той трагедии с гробницей, которая омрачила большую часть жизни Микеланджело и повлияла на его искусство больше, чем любое другое обстоятельство его богатой событиями карьеры.

Вождь и законодатель евреев сидит в задумчивой и мудрой позе, держа под правой рукой скрижали закона и подпирая подбородок левой рукой, как человек, уставший и полный забот. Его борода длинными волнами спадает между пальцами правой руки. Кисти и сильные обнаженные предплечья *Моисея* великолепны, это, вне всякого сравнения, лучшая модель, когда-либо созданная Микеланджело. Выражение лица - это выражение властности и почти свирепой энергии, лицо, способное внушать ужас, а не любовь, настоящее воплощение жестокого, бескомпромиссного еврейского законодательства. Мощная, массивная форма отчетливо видна под красивыми складками драпировок, ибо здесь, как и во всех одетых фигурах Микеланджело, будь то в живописи или скульптуре, одежда не скрывает, а почти подчеркивает форму и красоту тела. "Одной этой статуи, - воскликнул кардинал Мантуанский, увидев законченную работу, - достаточно, чтобы почтить память папы Юлия".



[*San Pietro in Vincoli, Rome.*]

THE MOSES.

ТОТ САМЫЙ МОИСЕЙ.

Можно сказать, что в гробницах Медичи Микеланджело сравнился, если не превзошел, с шедеврами древней скульптуры. Для иллюстрации мы выбрали гробницу Лоренцо Медичи, поскольку украшающие ее статуи, символизирующие *Вечер* и *Рассвет*, хотя и выдержаны в том же духе глубокой меланхолии, по возможности даже красивее, чем *День* и *Ночь* на могиле Джулиано. *Вечер* представлен стариком, задумчивым и удрученным, но едва ли менее сильным и мускулистым, чем гигант *День*. Очевидно, что он страдает не от физической усталости, но что он опускается под тяжестью какого-то невыносимого, непоправимого бедствия.

Дева *Рассвет*, пожалуй, самая красивая женская фигура современного или древнего искусства. Она изображена лишь наполовину проснувшейся и почти неспособной подняться со своего ложа, в то время как в выражении лица с полузакрытыми глазами сквозит невыразимая горечь, устало приветствующая еще один печальный день. Мощные, но грациозные конечности великолепно смоделированы, и всю фигуру можно рассматривать как совершенство женских форм, лишенных всякого намека на чувственность благодаря повелительной возвышенности выражения, какой греки наделяли статуи своих богинь.

"*Страшный суд* Микеланджело" - произведение настолько колоссального масштаба, что было бы невозможно дать даже отдаленное представление обо всей композиции в этой непритязательной маленькой книжке. Поэтому мы выбрали для нашей иллюстрации центральную группу, представляющую Христа-Судью, устрашающую фигуру, восседающую на облаках, с поднятой рукой в позе сурового повелителя, окруженную Благословенными, которые теснятся вокруг Сына Божьего с нетерпеливыми, испуганными взглядами и жестами, как будто едва ли уверены в своем окончательном спасении в этот ужасный день возмездия, "*cum vix Justus sit securus*". Робко прижимаясь к своему Сыну, наполовину сидя, наполовину присев, отвернув голову, словно чтобы не видеть надвигающегося гнева, и скрестив руки на груди, стоит Божья Мать, удивительно милая и трогательная фигура, полная жалости и скорби к осужденным душам и странно контрастирующая с неумолимым Судьей, возвышающимся в своем суровом величии, чтобы произнести приговор испуганной, содрогающейся массе человечества. Действия Судьи, да и вообще каждая часть композиции, убедительно напоминают нам о *Страшном суде* на Кампо Санто в Пизе, но во всем этом колоссальном произведении нет фигуры или детали, которые не несли бы на себе отпечаток той мощной оригинальности и того удивительного дара выражать самые разнообразные эмоции и интерпретировать самые возвышенные темы, которые были главными чертами гения Микеланджело.

СПИСОК ОСНОВНЫХ РАБОТ

АВСТРО-ВЕНГРИЯ

ВЕНА, ГАЛЕРЕЯ АЛЬБЕРТИНА.

Несколько рисунков и зарисовок.

Бельгия

БРЮГГЕ, ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО БАВОНА.

Мраморная группа Богородицы с Младенцем. (Выполнена в Карраре в 1506 году для двух фламандских купцов.)

БРИТАНСКИЕ ОСТРОВА

ЛОНДОН, НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ.

№ 790, Погребение. Незаконченная роспись по дереву. (Между 1501-1504 гг.)

КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ, ГАЛЕРЕЯ ДИПЛОМОВ.

Мадонна с младенцем. Барельеф Тондо (1501-1504).

ЛОНДОН, БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ.

Несколько рисунков.

ОКСФОРД, КОЛЛЕКЦИЯ ТЕЙЛОРА.

Рисунки.

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ, ЛУВР.

Две колоссальные статуи пленников, первоначально предназначенные для гробницы Юлия II. (1513).

Многочисленные рисунки, в том числе Голова фавна.

LILLE, MUSÉE WICAR.

Рисунки.

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИНСКИЙ МУЗЕЙ.

Статуя юного святого Иоанна Крестителя (около 1495 г.).

WEIMAR MUSEUM.

Рисунки и этюды к Страшному суду.

ГОЛЛАНДИЯ

ХАРЛЕМ, МУЗЕЙ ТЕЙЛЕРА.

Много важных рисунков.

ИТАЛИЯ

БОЛОНЬЯ, ЦЕРКОВЬ САН-ДОМЕНИКО.

Статуя коленопреклоненного Ангела (1494).

ФЛОРЕНЦИЯ, АКАДЕМИЯ.

Колоссальная статуя Давида (1501-1504).

Статуя святого Матфея (незаконченная).

КОЛЛЕКЦИЯ БУОНАРРОТИ.

Мадонна с младенцем (барельеф), 1489-1492.

Битва между кентаврами и Лапифами (барельеф), 1489-1492.

Многочисленные наброски, этюды, архитектурные чертежи и триста писем с автографами.

DUOMO.

Незаконченная группа, представляющая "Снятие с Креста".

MUSEO NAZIONALE.

Статуя Вакха (выполнена в 1497 году для Якопо Галли).

Умиравший Адонис (1501-1504).

Аполлон (незаконченная статуя, выполненная в 1530 году для Баччо Валори).

Победа (группа, предназначенная для гробницы Юлия II, 1521).

Бюст Брута (1544?).

ЦЕРКОВЬ САН-ЛОРЕНЦО.

Гробницы Медичи (начаты в 1521 году).

Новая ризница и библиотека Сан-Лоренцо.

ГАЛЕРЕЯ УФФИЦИ.

"Святое семейство" (тондо маслом, написано для Анджело Дони в 1503 году).

Многочисленные рисунки, в том числе *Воскрешение Лазаря*, *Благоразумие*, *Страшный суд*.

САДЫ БОБОЛИ.

Четыре рабыни (незаконченные статуи).

РИМ, СОБОР СВЯТОГО Петра.

Группа Ла Пьета (1499).

ЦЕРКОВЬ САНТА-МАРИЯ-СОПРА-МИНЕРВА.

Статуя Спасителя (1521).

ЦЕРКОВЬ САН-ПЬЕТРО-ИН-ВИНКОЛИ.

Гробница Юлия II и статуя Моисея (завершена в 1545 году).

ВАТИКАН, СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА.

Сотворение и грехопадение человека (1508-1512). }

} Фрески.

Страшный суд (1535-1541). }

ЧАСОВНЯ ПАУЛИНЫ.

Обращение апостола Павла. } Фрески

}(1542-49).

Мученическая смерть святого Петра. }

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ЧИЗВИК ПРЕСС": НАПЕЧАТАНО ЧАРЛЬЗОМ УИТТИНГЕМОМ И КОМПАНИЕЙ
TOOKS COURT, ЧАНСЕРИ-ЛЕЙН, ЛОНДОН.